ИСКУССТВО

Боевому отряду
на фронте борьбы
за пролетарское
изо-искусство
ОМАХР'у
в 5-ю годовщину
Привет!

В МАССЫ

5 (13)
1930

СОДЕРЖАНИЕ

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИИ

ИСКУССТВО В МАССЫ

ЖУРНАЛ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ

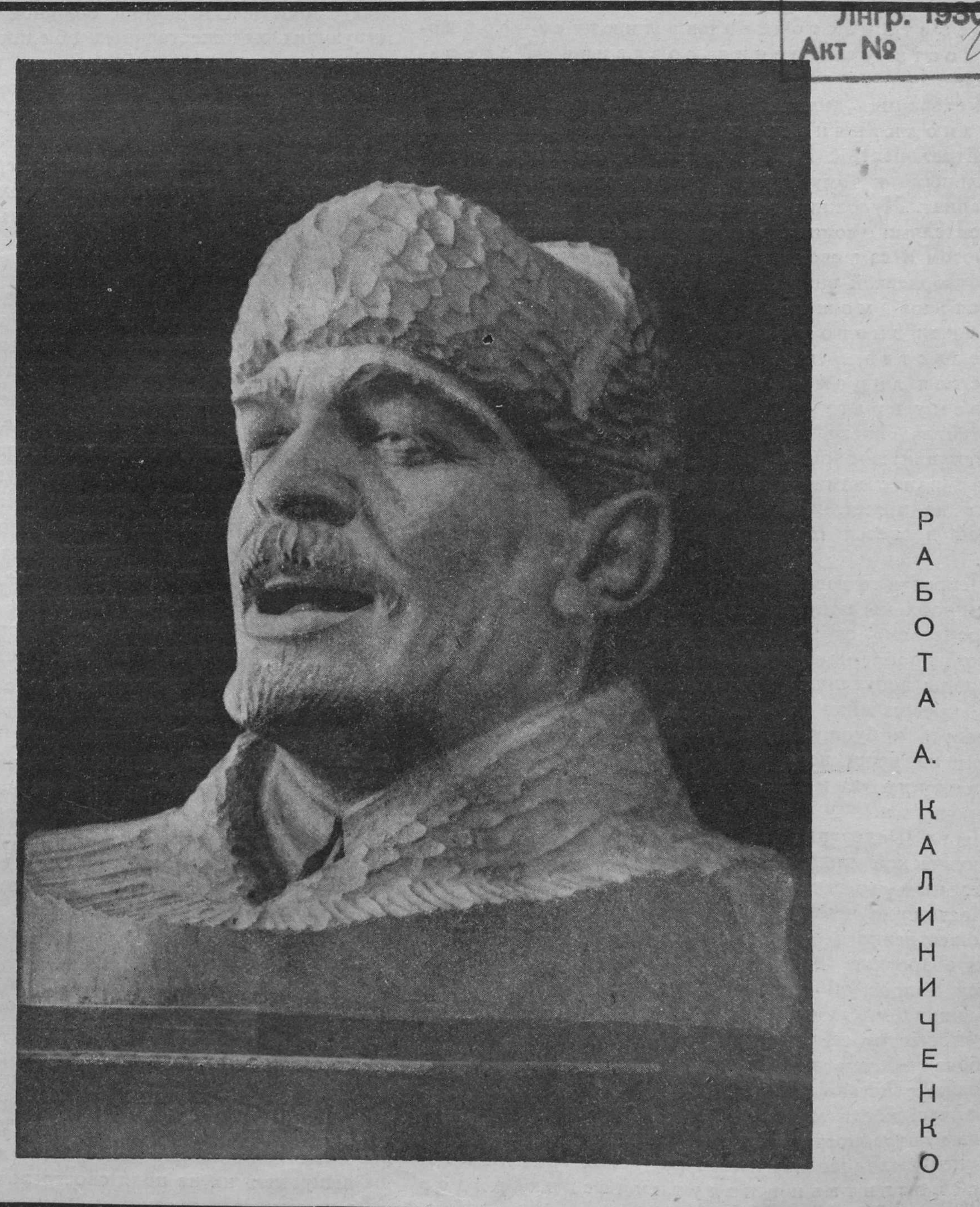
МАЙ 1930 № 5 (13)

В период социалистической реконструкции становится насущно необходимым пересмотреть и уточнить с точки зрения общей генеральной линии партии целый ряд коренных проблем пространственных искусств.

Эти вопросы может и должно решить партсовещание по вопросам изо-искусства при ЦК ВКП(б), созыв которого, как мы уже говорили, назрел.

Настоящий, как и предыдущий, номер «Искусства в массы» посвящается тоже указанному партсовещанию.

Статьи, помещаемые в отделах «на изо-фронте» и «Трибуна художника», носят дискуссионный характер.



ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ ЛЕНИН

РАБОТА А. КАЛИНИЧЕНКО

Еще раз о Федерации

В №№ 7—8 нашего журнала за 1929 г. нами была высказана наша принципиальная точка зрения по вопросу об организации Федерации. Сейчас мы стоим непосредственно перед рядом организационных мероприятий в этом вопросе.

Среди художнических организаций происходит своеобразный процесс перестройки, переориентации и, зачастую, даже маскировки. Маскировки в том, что многие буржуазные и тяготеющие к ним группировки пытаются представить себя попутническими организациями. В попутнических же организациях наблюдается сильное брожение, внутреннее размежевание между правыми и левыми, ведется самопроверка подлинности советского лица тех или иных групп или отдельных художников. Внутри попутнических группировок намечаются процессы выделения пролетарских групп и тяга их к консолидации.

Все это настоятельно диктует необходимость ускорения создания Федерации.

Федерация должна решительно ополчиться на аполитичность художников, на так наз. «нейтральность». В наше время нельзя быть «нейтральным» к тому строительству, которое ведет пролетариат. Художник должен быть в одной шеренге со строителями социализма, должен проникнуться их пафосом и сам своим творчеством влиять на повышение творческой энергии трудящихся. «Нейтральностью» можно только прикрываться от активного участия в процессах строительства, нейтральность повертывается лицом не к нам, а к нашему классовому врагу.

Нейтральности художника мы должны об'явить беспощадную борьбу. Вопрос должен стоять «илиили»: или с нами, или против нас. Другой позиции быть не может. Всякая буферная позиция поневоле, силой процесса размежевания, поставит его против нас.

Неправы те товарищи, которые говорят о ликвидации проблемы попутничества. Заменой слова попутчик «строителем» от этой чрезвычайно большой политической проблемы никак не отделаешься, и социальной природы попутчика не изменишь. Попутничество, правда, чрезвычайно быстро расслаивается, частью скатывается к буржуазным группировкам, частью переходит на наши позиции. Но проблема попутничества в целом не перестает существовать.

Перед Федерацией возникает вопрос о правильной политической линии по отношению к попутничеству и отдельным его секторам.

Настоящие немногочисленные кадры пролетарского художественного молодняка еще не могут удовлетворить возросшие культурные потребности страны. Поэтому вопрос об использовании попутчиков сейчас не может быть снят с повестки дня. Но в то же время попутничеству сейчас пред'являются гораздо большие требования, чем это было до сих пор. Пассивного «отражательства» теперь уже более недостаточно.

Сейчас, когда мы вынуждены удовлетворять культурные потребности пролетариата идеологической продукцией выходцев из мелкобуржуазной среды, задача перевоспитания попутнических рядов стоит сейчас, как никогда остро.

Все это заставляет нас чрезвычайно четко поставить вопрос о нашем принципиальном отношении к творчеству попутчиков, найти правильные тактические линии и усилить политико-воспитательную работу среди них, поставив их лицом к рабочему классу, колхозникам, превратив эпизодические гастролерские наезды художников в настоящую с ними производственно-бытовую связь и т. д.

Не «снимая» проблемы попутничества, не перескакивая через нее, мы должны поставить внутри Федерации вопрос об организации пролетарского сектора и о создании условий для его творческой работы.

Раньше при обсуждении вопросов о принципах федерирования среди художников преобладали опасения насчет с'ужения творческих и формальных рамок их деятельности. Это вопрос большой важности! В существующих художественных об'единениях, сконсолидировавшихся ранее на более или менее однородных идеологических и формальных позициях, происходит процесс не только идеологического, но и формального разграничения. Прежние единые формальные позиции теперь уже служат задерживающим центром, мешающим правильным процессам идеологического размежевания художников.

Стабильность формальных установок — явление чрезвычайно опасное, оно мешает не только идеологическому расслоению и соревнованию формальных методов, но и угрожает также застоем и загниванием и сковывает пути нахождения пролетарского стиля в искусстве.

Внутри художественных об'единений (особенно среди тех, которые являются уже по существу зародышами Федерации), замечается стремление сбросить с себя сдерживающую уравнительную оболочку обобщающих формальных устремлений. Это чрезвычайно положительное явление необходимо форсировать. Необходимо создать все условия для творческого соревнования. На процессе формально-идеологической диференциации должно произойти расслоение художников и консолидация на этой основе попутнических и пролетарских групп на более четких позициях.

Мы не ставим сейчас вопроса о ликвидации существующих художнических организаций, но мы требуем уточнения принципиальной выдержанности их идеологического и формально-творческого лица, большей однородности, очищения от исторически прилипших к ним, чуждых им сейчас образований.

Федерация должна об'единить подлинные советские художнические группировки. Ее декларация должна помочь нам определить не только пути и задачи советского искусства, но и степень их (группировок) пригодности для участия в социалистическом строительстве в сегодняшний день.

Мы должны чрезвычайно внимательно отнестись к процессам перестройки промежуточных группировок, научиться распознавать среди них маскирующиеся буржуазные об'единения, которые неминуемо попытаются бороться за свое влияние внутри Федерации.

Борясь с буржуазными группировками, отсекая правопопутнические элементы из Федерации, мы в то же время должны поставить четко вопрос о том, чтобы не выпустить их из поля своего зрения и воздействия. Мы не можем допустить их консолидации и не можем

предоставить их самим себе, мы обязаны использовать колебания в их рядах.

Мы должны будем пред'явить требование чистки входящим в Федерацию организациям не в виде ударных кампаний, а как постоянную работу по их идеологическому расслоению, и сплотить наиболее близких нам попутчиков вокруг пролетарских групп. Мы должны также втянуть в Федерацию оторванные от художников искусствоведческие ряды и пробудить среди художников интерес к теоретическим вопросам.

2-я Всесоюзная конференция ИЗО поставила вопрос о необходимости подведения производственной базы под работу художников. Этим делом должны заняться кооперативные и государственные органы. Федерация не может непосредственно заниматься подведением производственной базы под творчество художников. Федерация должна стать органом, руководящим творчеством и общественной жизнью художнических об'единений.

Посредником между Федерацией и потребителем художественной продукции могут и должны стать госуд. орг., кооперативные об'единения художников, организующие труд художников, показ его творчества, проводящие контрактацию и т. д.

Необходимо будет организовать художественные коллективы, своего рода художнические фабрики массовой художественной продукции (например, в предприятиях полиграфической промышленности), которые создадут условия для творческой коллективной проработки, создадут условия для повышения идеологического и художественного качества, а главное, будут способствовать изживанию индивидуалистических навыков художников.

Слабость государственных органов, руководивших до сих пор вопросами изо-искусства, и отсутствие хозяйственных организаций, связанных с практикой художника, заставляли многие художнические об'единения превращаться в настоящие «наркоматы», заниматься несвойственными им функциями, и отнимали массу энергии от непосредственной творческой работы. Конечно, такое положение не может не тяготить художников.

Художнические организации должны категорически избавиться от несвойственных им функций и передать их обслуживающим их организациям.

Федерации предстоят гигантские задачи создания проектов и осуществления постройки социалистических городов, домов-коммун, клубов, мест общественного назначения и т. д.

Эти задачи Федерация сможет выполнить лишь в сотрудничестве с передовыми отрядами пролетариата.

Перед лицом этих задач все работники пространственных искусств должны будут проверить свои творческие и идеологические позиции, теоретически и практически увязать работу отдельных отрядов работников пространственных искусств (архитектура, скульптура, живопись, мебель, графика, текстиль и т. д.) и создать подлинные очаги социалистической культуры.

Итоги 2-ой Всесоюзной изо-конференции

II Всесоюзная конференция на изо-фронте большое событие. Ею подведена черта под периодом бездеятельности прежнего Ц. Б. изо-секции. Ею констатировано недостаточное внимание Ц. К. союза Рабис за истекший период к вопросам изопроизводства и культуры. Ею должно быть положено начало подлинного оживления профсоюзной работы среди художников и профсоюзного влияния на изо-производство. Основная политическая направленность решений изо-конференции свелась к четкой постановке вопроса о роли изо-искусства в социалистическом строительстве, о ставке на политическое расслоение изо-работников, в связи с обострением классовой борьбы и на этом участке, об изжитии идеологического нейтралитета в изоискусстве и, наконец, об организации рынка изо-труда. Новое капитальное строительство, планировка и оформление новых социалистических городов, клубов и жилищ, оформление массовых празднеств, организация быта, — ставят перед пространственными искусствами серьезнейшие требования.

До сих пор изо-искусство остается одним из отсталых участков и в условиях развертывающегося социалистического строительства еще не перестроилось в должном темпе и направлении для осуществления новых задач.

Этим положением определяются очередные задачи профсоюза, очерченные изо-конференцией как в области работы по идеологическому расслоению и общественно-политическому воспитанию художника, так и в области организации рынка труда и подведения материальной базы под труд художника, со всеми вытекающими из этого последствиями в смысле активизации роли изо-искусства в социалистической перестройке страны.

Мобилизация всех художественных сил на осуществление политических задач сегодняшнего дня, классовая диференциация этих сил и отмежевание от тех идеологических и творческих группировок, реакционное мировоззрение которых органически чуждо и враждебно современному периоду строительства, — вот что ставится в повестку дня союза Рабис и всех организаций, решающих вопросы изо-производства и культуры, и в первую очередь Главискусства. Отсюда решение о Федерации советских художественных об'единений, которая должна сплотить распыленную в настоящее время группу пролетарских художников и группы художников «попутчиков», выражаясь термином, все чаще подвергающихся взволнованной критике в рядах художественной интеллигенции. Федерация должна быть местом дальнейшей диференциации и перевоспитания основной попутнической массы изо-работников, на основе борьбы с нейтральностью, приспособленчеством и смазыванием классовой борьбы в искусстве. Четкие идеологические установки должны лечь фундаментом в деятельности Федерации. Роль союза в этом деле должна быть максимально активной, как и во всей работе по классовому воспитанию художника и в борьбе за колеблющуюся середину, еще не определившую свое место в классовой борьбе и строительстве. В этой работе необходимо учесть, что признаки размежевания интеллигенции вообще по принципу ее отношения и участия в социалистическом строительстве являются признаками такого размежевания и работников изо-культуры. Решения изо-конференции по вопросу о Федерации и общественно-политическом перевоспитании художника являются развернутой практической и принципиальной программой действий как союза, так и Главискусства. Дело за проведением ее в жизнь при поддержке пролетарской общественности. Отсюда и борьба за подлинное пролетарское общественное окружение изо-производства, должное влиять на развитие и закрепление тех общественно-политических идеологических сдвигов, которые и при общей отсталости изо-фронта все же имеются.

Основной причиной отставания изо-искусства, разобщенности пролетарских и близких пролетариату художественных сил надо признать то, что до сих пор общественные отношения художника к потребителю остаются капиталистическими, как по формам, так и по методу работы. Художник продолжает быть кустарем-одиночкой, анархично обслуживающим потребителя, не будучи органически связанным с ним. Отсюда анархия рынка и конкуренция между работниками изо, при отсутствии плановости как в производстве художественной продукции, так и в сбыте ее. Отсюда и индивидуалистические методы и навыки творческой работы, доминирующие и сегодня.

Вот почему конференция должна была во всю величину поставить вопрос об изо-рынке и формах организации изо-труда. Необходимо провести коренную реорганизацию производства художественной продукции, осуществляя переход от индивидуальщины и бесплановости в производстве и в сбыте к мощным комплексным мастерским и фабрикам, обеспечивающим плановое использование художественного труда и организацию художественного рынка. Принятые в развитие этого положе-

ния решения по докладу Главискусства и кооператива «Художник» должны послужить практическим руководством и для Главискусства и для ЦК союза в борьбе за создание художественно-производственных мастерских работников изобразительного искусства, за внедрение художественных кадров в индустрию и организацию художественно-политических советов при хозорганах, за создание производственных секций внутри художественных об'единений, за организацию научных лабораторий по изо-искусству, за контакт Главискусства с работой Наркоматов по вопросу постройки новых городов, за установление связи между Главискусствами союзных республик для создания единых методов работы и обмена опытом.

В порядке разрешения вопроса об организации рынка и материальной базы изо-труда, конференция настаивает на скорейшем проведении в законодательном порядке установления твердого процента отчислений от смет строительства на художественное оформление мест общественного назначения и жилья. Выдвигает и целый ряд вопросов правового порядка, касающихся условий труда художника.

Особо поставлен вопрос о полной ликвидации конкурсов, как пережитка капиталистических отношений на рынке изо-труда.

Бесконечные споры и дискуссии о станковизме нашли свое завершение в решениях изо-конференции, сводящихся к вопросу о взаимодействии станкового и производственного искусств. Станковая живопись и скульптура необходимы и нужны социалистическому строительству. Но они должны в корне изменить свое отношение к действительности. Живопись и скульптура, как и всякое искусство, должны организовать зрителя в нужном для нас направлении, быть ведущим, а не пассивным началом в политическом и эстетическом воспитании массового зрителя. Сугубое внимание необходимо сосредоточить на развитии монументальной живописи, бесспорно долженствующей сыграть большую роль при развертывании строительства новых культурных очагов.

Все эти положения подводят к вопросу всех вопросов — к кадрам. В порядке дня: пятилетка кадров, построенная на точных данных учета потребностей в специалистах по изо, увязка с пятилеткой социалистического строительства СССР, создание нового типа художественных и художественно-технических учебных заведений комплексного порядка; пересмотр методов преподавания в сторону выкорчевывания индивидуально-направленческих методов, пролетаризация школы, создание новых преподавательских кадров, переподготовка наличных кадров; пересмотр, четкое определение профиля специалистов, выпускаемых художественной школой.

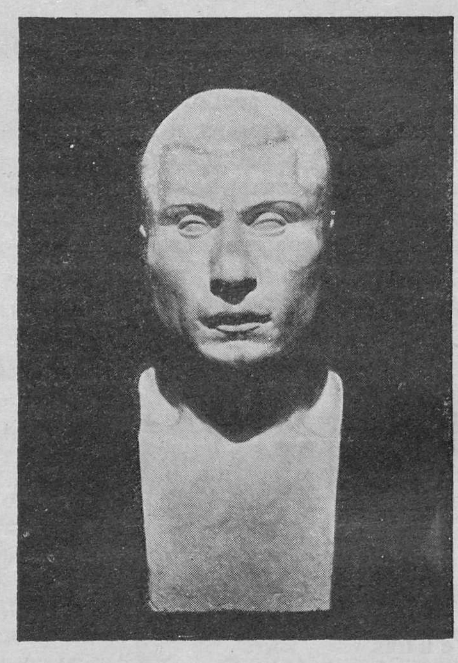
До сих пор вопрос об изо-кадрах в недопустимо-хаотическом состоянии. Не только нет пятилетки в этой области, но нет самых первичных цифровых материалов, которые давали бы представление о потребностях в художественно-технических силах и тем более о четком профиле отдельных специалистов. И это в то время, когда потребности страны в квалифицированных кадрах художников для обслуживания промышленности и культурно-просветительной работы колоссальны, особенно, если учесть колхозное и совхозное строительство, где изоработник должен быть привлечен к постоянной работе в качестве художественного руководителя и организатора творческой самодеятельности, в качестве активного изобразителя социальных сдвигов, происходящих в области производственных отношений, быта и психологии современной деревни. Словом — задачи велики и обильны. Дело за порядком их осуществления. В успешном проведении их важное значение имеет решительное и полное изменение методов и форм союзной работы. Соцсоревнование, ударничество должно стать постоянным методом в работе под лозунгом «лицом к производству». Решающим моментом в деле перестройки союзной работы — это организация профсоюзного добровольчества. Кадры добровольцев — изо-работников, активно помогающих союзу, связывающих союз с массой художников и с производством, должны быть созданы. Создание этих кадров, работающих по-новому, свежо и под'емно, в значительной степени разрешает борьбу союза за художника-общественника, за новый социальный тип художника.

Таковы, в основном, очередные наши задачи на изо-фронте. Четкие формулировки их приняты. Определено место изоискусства в социалистическом строительстве.

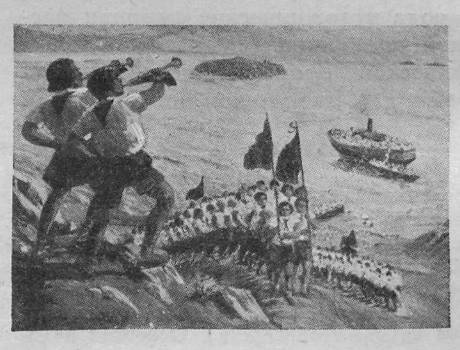
В резолюции изо-конференции развиты и закреплены основные политические положения VII с'езда Рабис и II пленума ЦК Рабис. Задача — закрепить их и на деле, чтобы к 3-й изо-конференции притти не только с необходимостью постановки новых заданий, но и с деловыми итогами большой и важной работы по реконструкции изо-искусства, работы, за которую должен отвечать весь союз, вся масса работников изо-культуры.

С. Шамардина

Выставка эриванских художников



С. Тарьян (АХР) Портрет металлиста (ШПС)



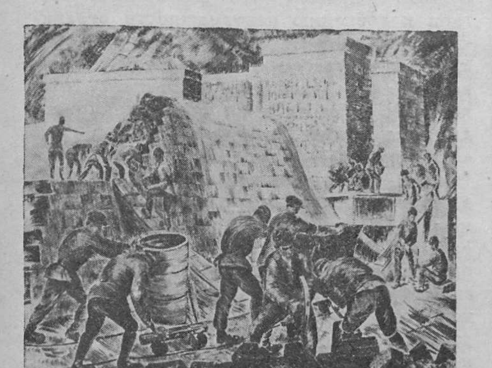
С. Аракельян Экскурсия пионеров



А. Саркисян (АХР) Единый фронт

НА ИЗО ФРОНТЕ

Художники со стеклянными глазами



Г. Гюрджян. (АХР)
Сооружение Ширакского канала



А. Коджоян (АХР) Расстрел коммунаров в Зунгезуре



С. Степанян (АХР) Бюст памятника т. Азизбекову

Из интимных бесед с художниками ОМХ

«Человек, обладающий мыслящим умом и отзывчивым сердцем, в самом деле не может оставаться равнодушным зрителем гражданской войны, происходящей в современном обществе. Если его поле зрения сужено буржуазными предрассудками, он окажется по одну сторону «барикады», если он этими предрассудками не заражен, то — по другую. (Плеханов. «Искусство и общественная жизнь»).

Даже для таких художников, как Жерико, достаточно было какого-нибудь случая из обычной хроники происшествий, чтобы написать прекраснейшую картину, а вы, что видите вы...?

— Я не понимаю при чем тут Жерико. Жерико, сколько мне известно, был романтиком и очень мало интересовался современной жизнью. Его картина «Плот медузы» прекрасно это доказывает.

— «Плот медузы?! Вы ошибаетесь. Вас сбило с толку античное слово «Медуза». На самом деле темой для этой картины послужила не какая-нибудь мифологическая легенда, как вам кажется, а событие, случившееся именно во время жизни Жерико.

— Я что-то не помню этого.

— Не помните, так я вам расскажу. Во времена Людовика XVIII, когда жил и работал Жерико, французское искусство было взволновано гибелью фрегата, носившего название «Медуза», и особенно трагической участью пассажиров этого фрегата, сорок дней носившихся по морю на обломках судна, испытывая невероятные лишения. Из них спаслось пятнадцать, — и какой трагический и художественный образ нам дал Жерико, воспользовавшись этой темой!

— Все это хорошо, но вы ведь хотели мне доказать, что советский художник должен давать вещи, имеющие общественное значение. Какое же общественное значение могла иметь картина Жерико, темой для которой послужил простой несчастный случай? По-моему, художник просто, как говорится, раздул кадило и утилизировал нездоровое любопытство буржуа ко всякого рода скандалам.

— Представьте себе, что это не совсем так. Картина Жерико обострила борьбу радикальной части общества с правительством короля. Вызвала сочувствие к потерпевшим кораблекрушение, заставила разобраться в тех, как у нас говорится, неполадках, виной которых было правительство.

Да, наконец, возьмите картины Делакруа, посвященные арабским сюжетам, разве они не были связаны с жизнью современного ему общества? Разве не отвечали они на стремление французской буржуазии расширить свои колониальные владения? Повышая доблесть и экзотическую красоту арабов, не повышал ли он таким образом в глазах общества и величие капиталистической Франции, подчинявшей себе арабские земли?

— Ха, ха, ха! По-вашему Делакруа был нечто вроде наших плакатистов, агитирующих по заказу издательств за посевную кампанию!

— А почему бы и нет? Живописные и поэтические призывы Делакруа и других французских художников и писателей ориенталистов вольно или невольно агитировали за вполне конкретные, вполне прозаические вещи: за акционерные кампании для эксплоатации африканских земель, за приток сбережений в колониальные банки, за кредиты на военные предприятия правительства в колониях и так далее и так далее.

Вопрос идет только о том, чтобы наши художники так же добросовестно относились к агитации, как к ней относился Делакруа, чтобы они так же искренно, горячо и не по-казенному откликались на зовы нашей жизни. Вы же смотрите на современную нам действительность — и какую действительность! — стеклянными глазами. Разве цели, которые себе ставит пролетариат, не благороднее, не выше, че грандиознее тех, которые себе ставило и ставит капиталистическое общество? Индиферентность к современной им действительности многих из тех больших мастеров, перед которыми вы преклоняетесь, — часто только кажущаяся.

— Нам дорога живописная маэстрия Жерико и Делакруа. Нас мало интересует, откуда взяты, чему и для кого служат сюжеты их картин. Яблоки Сезанна выше любой общественно-значительной картины, так как в них с наибольшей отчетливостью и строгостью поставлены и разрешены чисто художественные задачи. С этой точки зрения мы преклоняемся и перед Делакруа. Служил ли он колониальным авантюрам французских буржуа, или нет — какое нам до этого дело? Своим творчеством художник обогащает жизнь такими переживаниями, которых вам никогда не даст суета вашей общественной жизни. То, о чем вы сейчас заботитесь, пройдет, заменится другими заботами, произведения же великих, настоящих, а не «прикладных» художников, настоящих поэтов, настоящих музыкантов останутся действенными века и тысячелетия, как вещи Фидия, Микель-Анджело, Джиотто.

Не сюжет, не тема, не связь художественных произведений с современностью ценна для человечества, а мастерство, особый художественный взгляд на мир.

— Я понимаю, художническое об'единение ОМХ, к которому вы принадлежите, стоит на той точке зрения, которую пятнадцать лет тому назад вам дал французский художник Ле-Феконье?

— Ле-Феконье? Сознаюсь, я забыл, о чем он тогда говорил.

— Забыли, а между тем «Бубновый Валет», руководящая группа вашего об'единения, тогда подписался под истинами Ле-Феконье, как говорится, и руками и ногами. Вот его положение: «Дело не в том, чтобы только получить на красочной поверхности ощущение субстанции предметов (забота реализма) или их беглую внешность (импрессионизм), но в том, чтобы заставить созерцать это удивительное могу-

щество, внушение, и эту внутреннюю жизнь, которую живопись может содержать в своем блеске, в своей таинственной прозрачности или в своем глубоком лучеиспускании». Не в этих ли особенных формальных качествах живописи, отмеченных Ле-Феконье, вы видите ту «вечную» ценность, о которой вы только что говорили?

— Пожалуй...

— Почему так нерешительно ваше «пожалуй», вы, может быть, вспомнили, что ОМХ за последнее время декларировал другие принципы, не совсем совпадающие с установкой Ле-Феконье? Не смущайтесь, ведь мы говорим с глазу на глаз.

— Дело в том, что наш ОМХ сложился из разных групп художников...

— Да, да, я знаю: из «Бубнового Валета», Маковца и филиала «Бубнового Валета» — «Крыла». Между прочим, как вы относитесь к установке Маковца, данной этой группой, если не ошибаюсь в 1921-22 г.

— К какой установке?

«Задача нашего творчества в том, — писал тогда Маковец, — чтобы безотчетные голоса природы, поднявшиеся в высшую сферу духовной жизни, слить воедино и заключить в мощных, синтезирующих эти состояния целостных образах... Мы ни с кем не боремся, мы не создатели какого-либо очередного изма». Не считаете ли вы, что эта установка на «безотчетные голоса природы» близка к специальной «внутренней жизни» живописи, которая пятнадцать лет тому назад была принята за основу «Бубновым Валетом» и которую вы, как кажется, и теперь еще склонны считать вечной ценностью и целью художественного творчества?

— Конечно, задачи Маковца, нам, бубнововалетчикам, не чужды. Дело в том, что положение Ле-Феконье привело к так называемому беспредметному искусству и к отрицанию вообще изобразительного момента в живописи, с этим мы никогда не согласимся, с этим мы боремся. Установка Маковца хороша тем, что не отвлекаясь окончательно от природы, в то же время оставляет свободу чувствам художника и освобождает его от ярма тенденций, от той неуклюжей агитации, которую, например, выставляет на своем знамени АХР.

— Об АХР мы поговорим в другой раз. Сейчас нас интересует ОМХ. Итак, об'единение бывшего «Бубнового Валета» и Маковца произошло на почве теории «Искусство для искусства». «Бубновый Валет» пришел в ОМХ с формалистической маэстрией Ле-Феконье, Маковец с мистическими «безотчетными голосами природы», но и то и другое уводит ваше художественное творчество от нашей общественной жизни, от нашей, увы, под'отчетной разуму, действительности. Ваше творчество ведь диктуется теорией «искусство для искусства», не правда ли?

— Знаете, вы как-то упрощаете все вопросы, мы понимаем их сложнее и тоньше. Мы не возражаем, если художник интересуется современной ему действительностью, но мы требуем, в таком случае, чтобы он претворял эту действительность на свой лад, выражался на языке той художественной формы, которую он нашел. Этот язык для нас, как художников, главное.

— Я понимаю. В пример того, что форма в искусстве — главное, а идея — второстепенное, вы приводили вечную ценность яблоков Сезанна, но вот что мне хотелось бы знать, что вы подразумеваете под действительностью?

— Ну, ясно что — скажем, ту жизнь, которая проходит на наших глазах...

— Может быть ту классовую борьбу, которая в такой острой форме происходит сейчас у нас, то социалистическое строительство, которое с таким напряжением и энтузиазмом производится рабочими и трудовым крестьянством, не правда ли?

— Да, для нашего времени, конечно.

— Но в каком же направлении может претворять такую действительность художник, покорный теории «искусство для искусства»? Ведь «склонность художников, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей действительностью. Скажем, что вы пришли всетаки к сознанию невозможности ограничиться формой без содержания, т. е. без идеи, но пытаетесь создать идейную живопись, прислушиваясь, по рецепту Маковца, к «безотчетным голосам природы», вы, значит, впадаете в мистицизм». «Мистицизм — тоже идея; но только темная, бесформенная, как туман, находящаяся в смертельной вражде с разумом. Мистик не прочь не только рассказать, но даже и доказать. Только рассказывает он нечто несодеянное, а в своих доказательствах берет за точку исхода отрицание здравого смысла» (Плеханов). Итак и формализм и мистицизм, легшие в основу идеологической установки ОМХ, да, впрочем и общества «4 искусства» — необходимо свидетельствуют о вашем разладе с жизнью. Совместим ли такой разлад с социалистическим строительством, составляющим эту самую действительность? Какие же вы попутчики революции, когда находитесь в разладе с революционной действительностью, обороняетесь от нее?

— Вы подтасовываете факты: берете наши прежние установки и на них пытаетесь обосновать свою отрицательную оценку современного состояния ОМХ. Вы нарочно замалчиваете нашу последнюю программу, хотя знаете ее не хуже нас. «В результате достаточно длительной борьбы внутри ОМХ, совершенно отчетливо наметилась следующая программа: творчество членов ОМХ должно быть направлено на обслуживание общественно-политических задач, стоящих перед пролетарским государством в области социалистического строительства», — вот наша теперешняя платформа.

— Ах, вот как, ну хорошо, пусть так. Ваши прежние установки все же, мне кажется, я привел не бесполезно. Они напоминают вам, из чего вы выросли, на чем воспитались, на чем, наконец, вы сошлись. Укажите мне, однако, где и когда вы окончательно отреклись от этих установок?

Кто знает, может быть ОМХ собирается обслуживать общественно-политические задачи советского государства, сохраняя формализм «Бубнового Валета» и привкус мистицизма Маковца, — и попы готовы молиться за советскую республику.

— Наши дела, наши выставки доказывают ясно, что мы начали выполнять нашу новую, не бубнововалетческую, не маковскую, а омховскую программу.

— Ваши выставки? И вы решаетесь утверждать, что между вещами Куприна, Фалька, Герасимова, Франкетти, Крымова, Чернышева, Лентулова, Рождественского и прочих ваших товарищей по об'единению, написанными до вхождения в ОМХ, существует такая же пропасть, как между вашими прежними установками и новой программой?

Вы считаете, что прежние вещи, которые создавались вами по теории «искусство для искусства», т. е. в разладе с жизнью, и теперешние, написанные в целях служения искусству, революции. т. е. созвучные нашей современности, чем-нибудь отличаются друг от друга?



Жерико — Плот Медузы

— Да, конечно. Формально может быть и не слишком сильно мы бережем нашу маэстрию, наши формальные достижения, но тематически несомненно. Вспомните, хотя бы «Массовое праздничное гулянье на реке». Г. В. Федорова, «Донбасс» С. И. Петрова, «Коммунистическое пополнение 1917 г.» А. А. Осьмеркина, наконец, «Беседу демобилизованного красноармейца с крестьянами» П. Н. Шестакова.

— Помню, помню. Когда-то я уже указывал в нашем журнале, что на пятьсот вещей вашей последней выставки прошлым летом есть десятка два, которые точно бы намечают переход части, очень малой, к сожалению, членов ОМХ на новые рельсы, и тогда же спрашивал этих художников, как они могут уживаться с остальной массой ОМХ, пребывающей в состоянии индиферентизма по отношению к современной жизни. Ответа не последовало, а это молчание заставляет меня сомневаться в том, чтобы переход этот совершился сознательно, «всерьез и надолго». Вспоминается, кроме того, что из десятка вещей нового духа, часть была выполнена по заказу советских учреждений. Нет, для меня непонятно, во-первых, каким образом художники, находящиеся в идеологическом разладе с подавляющим большинством об'единения, могут оставаться в этом об'единении, и во-вторых, каким образом маэстрия, метод работы, созданный для выполнения формалистических или мистических установок, может найти свое применение в деле служения конкретным задачам нашей социалистической культуры?

— Вы сомневаетесь в искренности даже тех художников, которые, по вашему же мнению, стали на новые, советские рельсы?

— Да, я считаю, что переход этот еще не доказан. Необходимо, чтобы они открыто отреклись от своих прежних принципиальных положений, открыто порвали с теми, кто не разделяет с ними их новых устремлений, критически пересмотрели свои прежние формальные достижения и, наконец, чтобы выбросили за борт то лукавое лицо януса, которое нам показывает всякий правый попутник, находящийся «на службе» у революции.

— О каком лице вы говорите?

— Правый попутчик имеет два лица: делает одни вещи для революции, а другие для себя. Первые обычно им делаются по заказу или в определенном расчете на приобретение каким-либо советским учреждением, а вторые для удовлетворения своего «духовного» я и... с некоторой надеждой все же переправить их за границу. Таким образом сохраняется тот "внутренний" разлад, который характерен для мелкобуржуазного художчика, тот отрыв от жизни, который был в «Бубновом Валете» и в Маковце. Ни то, ни другое, конечно, ни в какой мере не к лицу пролетарскому, советскому художнику, художнику марксисту.

Я хотел продолжать несколько затянувшуюся, но занимательную беседу. К сожалению, омховец обиделся и ушел. Я думаю, впрочем, он скоро возвратится и заговорит, — жизнь заставит.

Эфде

В ДЕНЬ ПЯТИЛЕТНЕГО ЮБИЛЕЯ

ПРИВЕТСТВУЕМ ОМАХР

ОБ'ЕДИНЕНИЕ МОЛОДЕЖИ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ!

В ОМАХРЕ ВЫРОСЛИ лучшие силы пролетарской художественной молодежи,
лучшие борцы за пролетарское искусство.

Борьба
с буржуазным искусством
за пролетарские кадры,
с формальными методами их воспитания,
с некритическим увлечением западничеством и пассивным отображательством,
с идейным выхолащиванием искусства.



ЗА
производственные искусства, за внедрение их в быт трудящихся,
пролетарское содержание в искусстве,
поиски формы, соответствующей этому содержанию,
идеологическую целеустремленность художника с самых первых его шагов

боролся и будет бороться ОМАХР, не ослабляя темпов, не опуская своего знамени.

ПРИВЕТСТВУЕМ ЕГО В ДЕНЬ ПЯТОЙ ГОДОВЩИНЫ.

РЕДАКЦИЯ

ОМАХР'у

Ц. Совет Ассоциации Художников Революции, отмечая знаменательную дату пятилетия существования об'единения молодежи АХР (ОМАХР), исполняющуюся 25-го мая 1930 года, горячо поздравляет омахровский коллектив с пятилетием существования Об'единения пролетарского изо-молодняка.

Возникнув 5 лет тому назад на базе и в помощь ахровскому движению, ОМАХР сумел превратиться в боевой орган подготовки ахровских кадров, орган борьбы с голым формализмом, аполитичностью и нейтрализмом в изо-искусстве, борьбы с буржуазными и право-попутническими элементами, консолидируя вокруг себя широкие кадры художественного молодняка.

Исключительная и непререкаемая заслуга ОМАХР для всего изо-фронта в том, что влив в ахровское движение кадры пролетарского молодняка, ОМАХР явился будирующей силой в Ассоциации, помогая консолидации пролетарского изо-сектора в искусстве, действенно участвуя в осуществлении нового курса АХР, в повороте АХР от позиции исключительного станковизма к включению станковизма в комплексное синтетическое искусство, к переходу от индивидуалистических методов работы к созданию производственных коллективов, дав АХР целый ряд производственных секций.

Центральный совет АХР выражает свое глубокое убеждение, что ОМАХР останется и в дальнейшем одной из основных сил на изо-фронте при формировании пролетарского изо-искусства, ведя подготовку широких кадров пролетарского молодняка для всего изо-фронта.

Центральный Совет Ассоциации Художников Революции.

Кое-что о „свистопляске"...

(В связи с выставкой «Цех живописцев»)

Возьмите каталог 5-й выставки «Цех живописцев». Перелистайте. Внимательно просмотрите названия выставленных картин. Перед вами запляшут в тысячу и один раз заезженные названия: пейзаж, пейзаж, горный пейзаж, пейзаж с деревом, морской пейзаж. Этюд, этюд, автоэтюд, этюд леса, дом в лесу... Осень, в осени, осенние мотивы. Девушка, девочка, девынька, мальчик и девочка... Натюрморт, натюр-морт, натюр-морт...

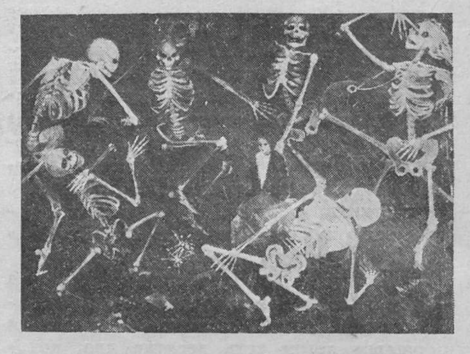
Далее идут более «оригинальные»: отец... мать... зима... старуха... ночь... прогулка... уходящее... раздумье... сокровенная... встречная... обнаженная...

И совсем уж «оригинальные»: полевые цветы... полузабытые ароматы... тополя... дождь... вобла... козы... пруд... скрипка... странники... с гитарой...

И — семья... семья... семья...

А где же современность? Где сегодняшний день? Где энтузиазм масс? Где социалистическое строительство?..

Увы! «Цеховая ограниченность» не позволила «цеху живописцев» коснуться всех этих злободневных и актуальных тем!.. Из двухсот с лишним выставленных картин и рисунков едва ли наберется 15 работ, имеющих хоть какой-либо намек на то, что нужно сегодняшнему дню, сегодняшнему зрителю... При чем из этих 15 работ — 10 принадлежат одному только художнику (Голополосову), а остальные 5 другим (а их вместе с Голополосовым — 20 человек).



К. Суряев — Аллегория (Свистопляска разлагающегося капитализма)

А. Голованов — Автопортрет

По своей тематике Голополосов резко выделяется из всей группы. Он дал: «Портрет Ленина», «Присягу», «Траурный день», «Сражающихся революционеров», «Бурильщиков», «Днепрострой», «Совхоз»... Но... взяв вполне современные и даже злободневные темы, он не справился с ними в смысле придания им четкой идеологической выдержанности и боевой направленности. Больше того: «Сражающиеся революционеры» у него получились такими, что их трудно отличить от выбежавших из психиатрической лечебницы больных, а «Совхоз» (за исключением разве красного флажка на здании) — от старой помещичьей усадьбы (см. рисунок).

У Голованова есть тоже: «Фабрика» и «Рабочий лагерь на Днепрострое». Но это настолько не характерно для него, что об этом не стоит и говорить. Голованов характерен другим: творческими исканиями и наличием определенных успехов в этой области. По мастерству Голованов так же резко выделяется из всей группы, как и Голополосов по тематике. Но.. и тут дело обстоит далеко не благополучно! Много ненужного «ухарства» и, если так можно выразиться, «творческого хулиганства!»... Зачем, например, понадобилось ему на безобидненькой картине «Осень» (в городе) давать кричащую рекламу на одном из домов: «Сенсация! Покупайте картины Александра Голованова!»?!... Или взять его большое полотно «Автопортрет», эпиграфом к которому взяты есенинские строчки: «поговорим о бурных днях, о женщинах, о славе, о любви»... Чего-чего тут только не наворочено! Тут вам и слава (летающий, обезображенный купидон), тут вам и бурные дни (пьянство автора с... Достоевским, Гоголем и Львом Толстым), тут вам и женщины (голые, конечно!), тут вам и любовь (поцелуй, как говорится, «в диафрагму»)... Но одного там нет — это элементарного чувства ответственности перед рабочим зрителем...

Не плохими картинами являются по своей выразительности и динамичности «Толпа» (Классона) и «Цирк» Морозова. Но первая слишком беспредметна (толпа вообще!), а вторая слишком мало социально заострена (цирк, как таковой!)...

Остальные, как мы уже сказали, являются перепевами старого и заезженного. И, кроме того, совершенно художественно бесцветны.

Совершенно безграмотной является картина Целыковского «С гитарой». Дан какой-то гермафродитный тип (см. рису-

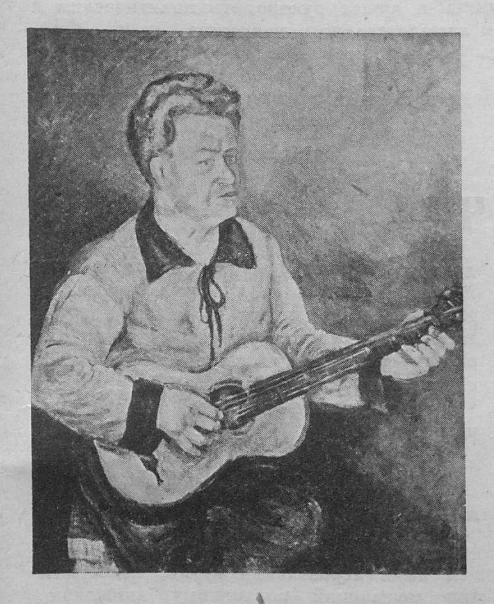
нок), играющий на гитаре, и все это преподносится с самым серьезным видом!..

Это, пожалуй, даже смешно. Но... с другого конца. Ведь смешно же, в самом деле, смотреть в наше время на мир через... гитару! Точно так же, как смешно всю силу классовой сознательности давать через... домашнюю работницу, как это делает Шевченко!

Шевченко выставил 15 полотен. И все они суть сплошной гимн домашней работнице... Вот она убирает комнату... Вот она снимается у фотографа... Вот она сидит на бульваре с матросом... И вот она полураздетая в постели!..

Спрашивается, кому это все надо? Абсолютно никому, кроме самого автора!

Наконец, последнее — о «свистопляске»...



М. Целыковский — С гитарой

На выставке имеется довольно «солидное» полотно, на котором изображена красивенькая женщина, одетая в стиле американской миллионерской дочки, окруженная мистически темным пространством и... пляшущими вокруг нее скелетами (см. рисунок).

Как бы вы думали называется эта картина?

Ни за что не догадаетесь!

Называется она... «Свистопляской разлагающегося капитализма». А в скобках «Аллегория»...

Вот так аллегория! Вот так свистопляска! Вот так разлагающийся капитализм!..

Как хотите, но это есть не что иное, как издевательство над нашей общественностью, над установившимся у нашей общественности понятием о разлагающемся капитализме!..

Правильнее было бы назвать эту картину — «анекдот». Ибо в наше время это звучит анекдотически!..

На выставке имеется много картин и рисунков, трактующих о «музыкальном часе», о «танцах», об «игре в карты» и об «голых женщинах»... А также о праздно-сидящих и о праздно-болтающих на бульваре «челадых маловеков» обоего пола...

Спрашивается: на кого расчитана эта выставка и на кого работает «цех живописцев»?

Д. Ляховец

„Опавшие листья", или конец обывательщине

В залах Ленинградского Вхутеина открылась выставка работ художников имени Куинджи, говорящих в своей декларации о том, что в своем творчестве они будут отражать «правду и красоту». Интересно, какую правду и красоту они показывают рабочему зрителю на сей раз. На выставке до 250 экспонатов, преимущественно станковой картины и всего десяток — скульптуры. Подавляющее большинство — пейзажи: «Очарование вечера», «Голубое озеро», «Последние цветы», «Тихий вечер на склонах Урала», «Дача в золоте осеннего дня», «Опавшие листья».

Значительное место занимает изображение старого уходящего — «Старая улица в Минске», «Старый Псков», «Вековая тишь», «Старая дача», «Старый дом», старое, старое, старое... Некоторых художников тянет к дворцам: «Корпус под гербом», «Сад у дворца в Павловске», «Парадная почивальня Марии Федоровны, жены Павла I».

Известно, что революционное искусство никогда не уделяло много внимания пейзажам, а наоборот, интерес к последнему появлялся в эпохи упадка, в эпохи, когда художник был чужд современной действительности, не умел выразить настроение нового революционного класса, замыкался в себе, бежал от действительности. Таков художник-куинджист. Будучи индивидуалистом, он бежит от стройки социализма к голубым озерам, стареющим дачам, воспевает древности Бахчисарая, оставаясь глухим к нашим дням, пафосу и трудностям социалистического строительства.

Правда, есть картины на выставке с современной революционной тематикой, но революционны эти вещи только в каталоге. На деле — жалкое приспособленчество, подхалимство, трюкачество. Как же назвать, как не ловким трюком явление, когда художник пишет пейзажик, называя его «Поля совхоза». Может быть, у некоторых художников и есть искреннее хорошее намерение показать современность. Но это революционное содержание так своеобразно проявляется в мелкобуржуазном сознании художника, что результат получается очень грустный. Например, эскиз «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» — Ильич, с поднятой рукой, стоящий на земном шаре, окруженный народностями, трактованными в ура-национальном духе: тут и эскимос в шубе, и индеец с перьями, и, по всей вероятности, мексиканец с подтяжками. Или — «Стенька Разин» (масло), — трактованный в духе «Новой Баварии». В вихре волн и багровых пожаров богемный бутафорский Стенька.

Есть несколько полотен, изображающих революционное прошлое, и совсем незначительный процент картин на тему сегодняшнего дня. Решительно не даются современные темы художникам общества им. Куинджи.

Выставку смело можно перенести на три десятка лет назад и никакого анахронизма не будет. Если прибавить низкий профессиональный уровень художников, отсутствие каких-либо формальных исканий и задач, то ценность этого общества станет очевидной.

«Все в прошлом» не вправе сказать мы о выставке. Этакое определение было бы не полным. Здесь не только любование ушедшей стариной, здесь чувствуется попытка воскрешения этого отжившего, попытка протащить в угоду враждебным нам элементам «Благоухающий день», «Уходящую Грузию», «Старую дачу». Полное бессилие, безыдейность, профессиональная неграмотность, жалкие попытки подделаться под современность и упорное непонимание ее, — вот что представляет собой выставка общества им. Куинджи. И кажется странным факт существования общества с такой «правдой и красотой». Молодежная изо-конференция выразила свое мнение: «закрыть общество им. Куинджи». Очередь за советской общественностью!

Ленинградец



Б. Голополосов — Совхоз

СТРАНИЧКА ИЗО-РАБКОРА

Усилим фронт самодеятельного искусства — Создадим сеть изо-рабкоров

Во всех уголках нашего Союза имеется большая масса художников-самоучек и изо-кружковцев, работников стенгазет и производственников, которые ощупью и спотыкаясь идут к намеченной ими цели—на пополнение рядов работников пространственных искусств. Обычно это рабочие, крестьяне, батраки, колхозники, иногда служащие.

Редакция журнала «Искусство в массы» решила втянуть в журнал в качестве активных участников его художников-самоучек, изо-кружковцев и т. д. с тем, чтобы, с одной стороны, получить от них приток свежего материала с мест, а с другой стороны, помочь им в их художественно-политическом и творческом развитии.

Художник-самоучка, стенгазетчик, производственник, изо-кружковец должны стать активными изо-рабкорами нашего журнала.

Изо-рабкор ничем не отличается от рабкора, селькора и т. д., он должен быть так же активным общественником, как и рабселькор, он должен так же быстро и своевременно откликаться на все явления нашей жизни, он должен с бодростью отмечать и фиксировать доступными ему изобразительными средствами все хорошее и положительное и жестоко бичевать все отрицательное, все то, что мешает нашей гигантской работе по социалистическому строительству.

В этом номере мы даем уже несколько рисунков самоучек, наших будущих изо-рабкоров.

Но чтобы изо-рабкор мог не только давать журналу боевой материал, а и получать от журнала руководство (главным образом руководство его учебой и творчеством), при редакции журнала создано консультационное бюро.

В журнале будут помещаться с оценкой этого бюро и хорошие и плохие работы, чтобы наши корреспонденты могли на примерах учиться, как надо и как не надо работать.

Желательно, чтобы изо-рабкоры при присылке своих рисунков сообщали редакции свой адрес, имя, отчество и фамилию, возраст, социальное происхождение и профессию. Это нужно для того, чтобы изучить и лучше руководить политическим и творческим развитием самодеятельного искусства.

Создадим же сеть изо-рабкоров, укрепим самодеятельное искусство.

Будем активно участвовать этим в социалистическом строительстве.

РЕДАКЦИЯ.

ЧТО ПИШУТ НАМ САМОУЧКИ

«Просим взять шефство».

Наш художественный кружок при школе II ступени Кокчетово существует давно. Между ребятами в течение ряда лет выделялись хорошие художники-самоучки, но эти выделяющиеся ребята, не имея хороших руководителей, бросали это интересное дело в самом начале, как только чуть-чуть начинали владеть кистью или карандашом. Вообще работа в нашем кружке идет слабо, потому что у нас нет под руками хороших материалов — акварели, красок, кистей, да и нет сносного руководителя, у которого можно было бы поучиться. Поэтому просим взять над нами шефство.

Кружок 55 школы II ступ.

Г. Кокчетово, Петропавловского округа, Казакской республики.

«Дайте соломинку спасения»

Я живу в деревне. Работаю поденно. Мне 18 лет. Есть отец и братишка 8 лет. Рисовать начал с 5 лет. Мне говорят, что у меня появился талант, а я этому не верю. За рисование я отдам все. Художников я никогда не видел.

Я написал картину маслом. Мне эта картина дорого досталась и от родных здорово попало.. Теперь у меня появились сомнения, что я в деревне могу заглохнуть, и поэтому прошу помочь мне дать мне соломинку спасения.

И. Козенков

С. Ильинка, Сальского округа.

«Художники смотрят скептически»

В Белгороде изо-искусство стоит на точке замерзания. Был какой-то кружок изо при клубе, но ничего хорошего не делал: рисовали кувшины, да цветы, вот и все. Теперь и этот кружок распался. Я работаю из жизни колхозов и тракторов, но художники на меня смотрят скептически. Самоучки тоже самое пишут пейзажи и видики на базар, так что хоть вы не забывайте самоучек, и напишите, что и как.

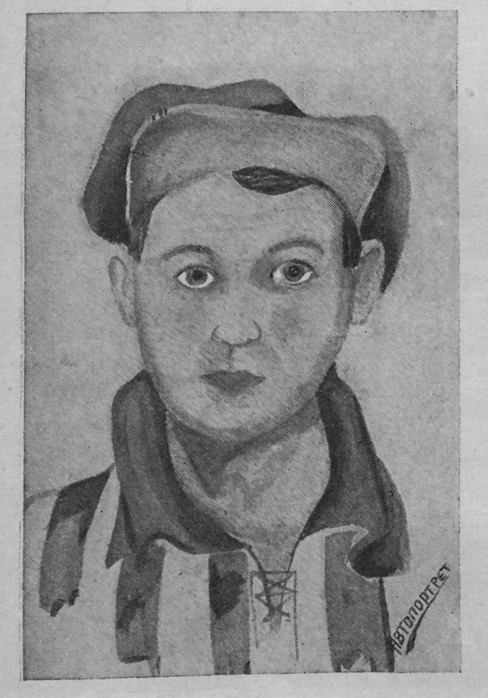
С. Филиппов.

«Известный тип, мешающий колхозному движению»

Посылаем вам рисунок. Здесь нарисован нами деревенский кулак, известный тип, мешающий колхозному движению. Обещаем нарисовать еще лучше...

И. Лукьянов

Дер. Дубровка, Великолуцкого окр.



А. Кравцов — Автопортрет



А. Кравцов — На страже СССР

АК.

А. Кравцов — Горнорабочий

Как же надо рисовать

Надо брать тему, которая бы вас заинтересовала своей злободневностью, своей активностью и притом такую, которая вам хорошо известна. Если вы будете хорошо знать ту тему, которую берете для рисунка, она может в вашем изображении показать что-либо новое и другим товарищам. Надо связаться с местом, где требуются художественные силы, например, со стенной газетой, там вы найдете и смысл работы и ряд тем. Тов. Злобину, например, приходится сталкиваться по его работе с хлебозаготовками. Почему бы не попробовать нарисовать красный обоз, крестьянина, сдающего хлеб какой-нибудь заготовительной конторе на ссыпном пункте, и т. д. Это было бы гораздо интереснее, чем те пейзажи, которые он рисует. Или, как клубный работник, взялся бы за оформление своими работами красных уголков, МОПР'а и др. Это принесло бы пользу и зрителю и нашей общественности и (самое главное) самому т. Злобину.

Тов. Коргузанову полезно было бы поработать над портретом. У него есть к этому склонность. Поэтому настоятельно советуем работать в стенгазете по зарисовке определенных лиц и типов — ударников, прогульщиков, бюрократов и т. д.). Что же касается вашей, тов. Коргузанов, картины «Пожар завода им. Гельца», то надо сказать, что она у вас не вышла. Содержание вещи, т. е. пожар, да еще такой пожар, как пожар завода, совершенно не передано.

Очень хорошо делают тт. Новинс и Кобец, которые берут советскую тему: «Крахмальный завод» и «Новая деревня». Но надо сказать, что этим их обязанность перед зрителем не исчерпывается. Надо дать завод, не как пейзаж, а чтобы чувствовалось, что завод — это организатор жизни, что от темпа жизни завода зависит жизнь СССР. У вас же получилось, что название картины говорит значительно больше, чем то, что вы говорите краской.

Особенно характерны в этом отношении (т. е. в смысле несоответствия темы и сюжета с образами) рисунки т. Попова. Попробуйте закрыть подпись, будет ли вам понятно, что изображено? Если вы закроете подпись, то будет совершенно непонятно. И это очень, очень скверно. Надо, чтобы рисунок, особенно карикатура, и без текста звучал четко и понятно.

Такой четкости и понятности нашим изо-рабкорам можно поучиться у тов. Кравцова. Все напечатанные рисунки (графика) почти без текста, а они яснее ясного. Тов. Кравцов на правильном пути. Мы вам советуем, тов. Кравцов, побольше рисовать и связаться со стенгазетой. Это поможет вам окрепнуть. Напишите нам, где и у кого вы учились. Присылайте ваши рисунки.

Тов. Лукьянов прислал нам много копий с чужих картин. Как вы думаете, товарищи, нужно нам копировать других художников? Конечно, не нужно! Это не принесет никакой пользы ни вам, ни другим. Наоборот, для вас это будет хуже, так как придушит ваши творческие начинания. Мы, художники АХР ценим Ренуара (с которого вы копировали), как мастера, несмотря на то, что он буржуазный художник. Ценим за то, что он нашел формы для выражения тех идей, которые хотел передать зрителю. Но когда тов. Лукьянов (или кто-нибудь другой) начинает копировать Ренуара, то для нас то, за что мы ценим Ренуара, исчезает и остается никому ненужная вещь. Лучше, тов. Лукьянов, пришлите нам рисунки из труда и быта на том производстве, где вы работаете.

Картина тов. Белаконь, хотя она и посвящена такой актуальной теме, как «12 лет РККА», совсем неприемлема. Посмотрите, тов. Белаконь, что получилось: ваш красноармеец — это же «Георгий Победоносец». Это не годится! Нельзя рисовать красноармейца так же, как святого Георгия, а тем более давать ту же композицию, что и на иконах.

Тт. Громов, Воробьев и Хрусталев прислали нам очень мало рисунков. Поэтому, боясь ошибиться, мы пока воздерживаемся от советов, а ждем от них добавочного материала.

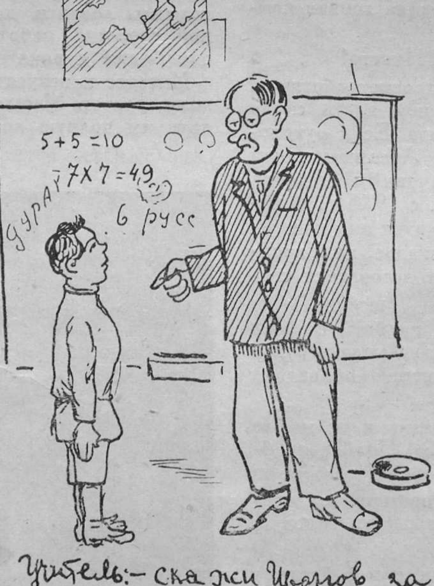
Кр.



Лукьянов Копия с картины Ренуара



А. Кравцов За пятилетку



Попов Карикатура



А. Белаконь 12 лет Красной армии

Как работают изо-кружки

Говорят, Бисмарку, когда он был в России, настолько понравилось слово «ничего», что он попросил награвировать это слово на портсигаре. «Дипломатическое слово», — добавил великий канцлер, усмехнувшись.

У меня был разговор с одним из больших культпросветработников по поводу изо-работы в клубе, — в частности я задал своему собеседнику вопрос: как обстоит дело с изо-кружками. Собеседник ответил: ничего..., т. е. как ничего, плохо, что ли?— нет, знаете, ничего...

Большим дипломатом оказался мой собеседник!

В Москве около 250 клубов и всего-навсего только 10 изо-кружков, при чем из десяти хорошо работающих лишь 3-4,

Оказывается, изо-кружками никто не интересуется. Профсоюзные организации, а вслед за ними и администрация клубов смотрят на изо-кружки, как на баловство. Ведь правда, ничего обстоит дело с изо-кружками? По-нашему дело с изо-кружками обстоит крайне плохо. Роль изо-кружка не оценена, дело стоит на мертвой точке и если сейчас не будет снова поставлен вопрос об изо-кружках и, главное, не изыщутся необходимые материальные средства для их существования, дело вперед не двинется.

В невероятно скверных условиях работают наши изо-кружки. Ниже мы помещаем карикатуру одного из изо-кружковцев.



Не думайте, что автор карикатуры сгущает краски. Если вы зайдете в клуб им. Бухарина у Абельмановской заставы, вы убедитесь, что изо-кружок этого клуба работает в еще худших условиях. Для кружка отведена проходная темная комната под сценой. Сыро, грязно, холодно...

Что же можно сделать в такой обстановке? Ничего!

О провинциальных кружках большому культпросветработнику, вероятно, совсем н и ч е г о не известно, при чем здесь слово н и ч е г о надо понимать не как слово дипломата. Если руководителям клубной работы некогда с'ездить к Абельмановской заставе (изо-кружковцы клуба им. Бухарина так и говорят: у нас за все время существования кружка, т. е. с 1926 г., никто не был и н и ч е г о не сказал), то разве удосужатся они поинтересоваться тем, что делается, скажем, в Закавказье, на Украине при больших фабриках и заводах? А поинтересоваться следовало бы!

Облотдел швейников не утвердил в смете клуба 1-й ф-ки Москвошвея 60 рублей, ассигнованных клубом на уплату руководителю изо-кружка. Как по-вашему? По мнению облотдела швейников, — это н и ч е г о!

С другой стороны, Облотдел утверждает суммы и не малые на так называемые «подсобные работы в клубе». Под «подсобными работами» понимается о ф о р м л е н и е к л у б а.

Заведующая клубом им. Коминтерна т. Онифатор определенно заявляет, что эти суммы в итоге превышают годовую затрату на руководителя изо-кружка.

Спрашивается, кто же балуется: изо-кружки или Облотдел швейников?

Заведующий клубом им. Астахова уверен, что изо-кружок при наличии хорошего руководителя может своими силами обслужить и самый клуб и прикрепленные к нему предприятия.

Профсоюзным организациям пора перестать самим баловаться, надо же, наконец, на изо-работу в клубе обратить серьезное внимание. При участии изо-кружка клуб может стать действительным местом рационального отдыха. В клубной работе необходима система, а ее сейчас нет. Надо подумать о хороших руководителях.



Изо-кружок клуба Свердловской фабрики

Многие изо-кружки, из-за отсутствия руководителей распадаются (клуб им. Коминтерна, центр. клуб коммунальников, клуб им. Астахова).

В работе изо-кружков есть определенная неувязка, а иногда и значительные искривления. Вместо того, чтобы останавливать внимание изо-кружковцев на моментах социалистического строительства, на ударных моментах текущей жизни, руководитель наталкивает иногда ребят на писание пейзажей, натюрмортов.

С другой стороны, практика показывает, что изо-кружковцев слишком загружают клубной работой, писанием об'явлений, афиш. И это действует на изо-кружковцев расхолаживающе.

— Мы знаем, что это необходимо, — говорят изо-кружковцы. — Мы делаем это, но дайте нам возможность поучиться, давайте нам и другую работу, более серьезную и интересную.

— Пусть не боятся того, что мы сами займемся оформлением наших клубов. Мы уверены — клуб станет привлекательным не только со стороны столовой и биллиарда.

Выставка самодеятельного искусства, устроенная ВЦСПС, показывает, что изо-кружковцы могут работать и работать не плохо. Во всех видах изо-клубной работы ими проявлена и любовь к делу, и достаточное мастерство. Их плакаты, диаграммы, лозунги, карикатуры порою не уступают, с формальной стороны, работам зрелых художников, а по содержанию они ближе и понятней массовому зрителю.

Интерес к искусству, в частности, к искусству изобразительному, растет. Массы сами хотят проявить себя творчески, надо дать им полную возможность.

В. С.



Изо-кружок клуба им. Бухарина. Карнавальные маски



Д. Бурлюк Ранний портрет В. В. Маяковского

Маяковский — художник

Никогда не поймет Маяковского тот, кто не видит литературного образа. Живопись — обязательный элемент стиха Маяковского. В ней основная сила поэта-агитатора. Это очень ярко проявилось при самой срочной его работе, при работе в РОСТА по созданию плаката и «Окон сатиры».

Через 2-3 часа после получения телеграммы Маяковский должен был дать и рисунок, и текст стиха. И вот тут-то связалось это в одно целое, так сказать, в стихо-плакат. Тут обнаружилась та особая функция зрительного образа, которая ему более всего свойственна.

Без рисунка текст плаката теряет смысл. Возьмем, например, такие слова: «Красноармеец, заруби себе на носу — вот что паны и Врангеля народу несут: земля — народу, бездомным — по жилищу, рабочим — свободу, голодным пищу. Такова белогвардейщина, не покоряйся ей, бей». Получается бессмыслица, если не хуже.

Смысл приведенных слов принимает совершенно иной характер, когда мы видим место их во всем плакате. Над словами «земля — народу» нарисована могила. Над словами «бездомным — по жилищу» — тюрьма. Над словами — «рабочим — свободу» — виселица. Над словами «голодным — пищу» — кулак. И вывод — «такова белогвардейщина, не покоряйся ей, бей».

Точно также и рисунки без текста не имеют никакой связи, никакого смысла. Только органически сросшийся текст и рисунок выражает ту мысль, которую нужно было оформить автору.

Рисунком Маяковский заменял часть стихотворения, в которой он должен был бы создать зрительный образ. Недостаток времени заставил его прибегать к этому приему. Хотя надо сказать, что специфические условия работы в РОСТА вовсе не обусловливали обязательного срастания стиха и рисунка. Есть много плакатов, где текст Маяковского, а рисунки Черемных. В этом случае рисунки — иллюстрация. Текст хорош и без рисунка. Связь рисунка со стихом была у Маяковского и в то время, когда он еще не владел приемом для создания нужных ему образов. Это видно на его самых ранних стихах.

Багровый и белый отброшен и скомкан,
В зеленый бросали горстями дукаты,
А черным ладоням сбежавшихся окон
Раздали горящие желтые карты.
Бульварам и площадям было не странно
Увидеть на зданиях синие тоги.
И раньше бегущим, как желтые раны,
Огни обручали браслетами ноги.
(«Ночь»).

О чем здесь речь и что это такое? Очень многие товарищи не понимают этого стихотворения. Однако, стоит только указать, что это живописное описание заката, и все становится простым и очевидным.

Откуда же эта живописность?

Не нужно искать особых причин. Вот они:

«Сидел на «голове» год. Поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества: единственное место, куда приняли без свидетельства о благонадежности. Работал хорошо. Удивило: подражателей лелеют, самостоятельных гонят. Ларионов, Машков. Ревинстинктом стал за выгоняемых».

(«Последнее училище». Отр. из автобиографии).

И замечательно, что у Маяковского нет ни одного «футуристического» рисунка. Все его рисунки — совершенно реальны и чрезвычайно выразительны в смысле плакатном.

Посмотреть плакат Маяковского — это значит вспомнить то время, увидеть пафос тех дней революции, когда писался этот плакат, и получить прекрасный толчок к борьбе сегодня на своем участке социалистического строительства.

Никогда живопись не видала более блестящего использования рисунка с непосредственной агитационной целью. Маяковский — агитатор не только как поэт, но и как художник, и как драматург. Характерно, что свою пьесу «Баня» Маяковский назвал «спектаклем-плакатом».

Вся бурная и огромная революционная деятельность Маяковского учит нас многому. И прежде всего — это ярчайшая иллюстрация того, как может стать революционнейшим художником и агитатором дела пролетариата поэт, безоговорочно признавший это дело своим делом, слившийся с революционной действительностью.

Весь путь Маяковского — художника и литератора от индивидуалиста до вступления в РАПП, от формалистского бунта до мощного революционного крика, от футуризма, через лефизм к поэме «Хорошо» и, наконец, к его последнему шедевру «Во весь голос», это — диалектика перехода связавшего себя с пролетариатом художника на рельсы пролетарского искусства.

А. П.



В. Маяковский Плакат

ТРИБУНА ХУДОЖНИКА

Искусство в плену заимствований

Обстоятельства таковы, что приходится снова поднимать острейший из вопросов искусствоведения — вопрос о культурной преемственности или, как у нас часто говорят, о «культурном наследстве».

Несмотря на остроту темы, будем избегать дискуссионного тона.

Хотя нужно отметить, что полемизировать по поводу понимания марксистско-ленинских положений о культурном наследстве, конечно, есть с кем и из-за чего. Ибо в области искусства этот вопрос крайне не уточнен, имеет весьма разных истолкователей и приносит поэтому весьма горькие плоды. Приведем мимоходом несколько фактов. Самым ярким из них, пожалуй, является загадочное молчание на наших искусствоведческих высотах, в то время как конструктивизм и функционализм идут торжественным маршем по советской стране на правах стиля нашей действительности. Об этом же говорят попытки ревизии марксистского искусствоведения с теоретических башен того же функционализма, лефизма в живописи и т. д. И не к этому ли положению являются жгучей и ошеломляющей иллюстрацией наши изо-выставки? Выставки, язык которых, несмотря на добросовестное следование по стопам западного мастерства или чужд рабочему зрителю, или надуман и вял, или совершенно ему непонятен. Не об этом ли также свидетельствует практика Вхутеина, выпускающего не инициативных, революционных, растущих из советской действительности художников, а оторванных от жизни, эстетствующих, эпигонствующих мечтателей (в дурном смысле этого слова), тоскующих о славе Дерэна или легендарной известности Утрильо?

Печальная практика — налицо. И она, конечно, питается теоретической нечеткостью, быть может, теоретическим оппортунизмом.

Как мы увидим дальше, оно на это и похоже.

Но для выяснения сущности спорных и нуждающихся в уточнении положений повторим разбор вопросов культурной преемственности с самого начала. И что может быть для начала лучше, чем мысли Ленина. Обратимся к нему для установления отправных точек.

«Пролетарская культура, — пишет он, — должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества» (собр. соч. т. VII, стр. 317).

«Без наследия капиталистической культуры, — говорится в другом месте, — нам не построить социализма» (отчет ЦК ВКП(б) к VIII с'езду).

«Понятно и бесспорно» — восклицают некоторые прыткие товарищи, приводя эти цитаты. «Новая культурная формация строится не из лунного света и не из воздуха, а из того материала, который нам достался от старой культуры».

Да!... Но это далеко не все, что говорит Ленин по этому вопросу. Не следует брать эти ленинские мысли изолированно от других расширяющих и пополняющих ленинских суждений. Нужно, напр., уметь вычитать у Ленина, что из старого материала пролетариату следует выплавить новую, принципиально отличную от предшествующей культуру. Нужно понять, что материал старой культуры не берется просто таким, каким он предоставляется нам историей. В значительной части он качественно не подходит для наших сооружений, так как он несет в себе связи и качественность иной, в известном смысле противоположной, действительности. Поэтому недостаточно, как считают другие быстрые на решения товарищи, разломать старую культуру и пустить ее в новую стройку обломками. Нет! В каждом куске ее, в каждом обломке нужно преодолеть эту отрицательную для нас качественность. Ибо каждый обломок старой культуры таит в себе идеологическую зарядку другого класса и упорную силу сопротивления. Ленин это прекрасно учитывал и охарактеризовал это сопротивление, как «самое глубокое и мощное» сопротивление, оказываемое нам старым миром. И не зря он в другом месте и по другому поводу высказывает положение, что бывает и так, когда при неосмотрительном, недостаточно критическом усвоении более высокая культура «побежденных» может подчинить себе культуру «победителей».

Положение, как видите, значительно и тонко усложняется.

Вывод из всех этих суждений Ленина ясен. Необходимо подвергать все усвояемое от капиталистической культуры суровому и тщательнейшему отбору, качественной переплавке, неоднократной поверке в лаборатории диалектического материализма и многократному испытанию в массовой практике нашего строительства.

Конечно, все это применимо и к области искусств, с той только поправкой, что здесь опасность идеологического заражения сильнее и неуловимее, чем в других областях.

И если некоторые искусствоведы не понимают, в чем смысл преодоления чуждой нам качественности, и содействуют в теории и практике расцвету в советской архитектуре функционализма, а в живописи — экспрессионизма, то это, конечно, не исключение из общего смысла заключительных ленинских положений, а сильнейшее подтверждение их. Ибо постоянные экскурсии в сокровищницы искусств — за историческими ли материалами, за иллюстрациями ли для ортодоксальнейших работ, за уроками ли мастерства, для созерцаня ли величайших шедевров, с целями ли технических заимствований, — всегда дают в виде принудительного вкрадчивого ассортимента тонкое, скрытое и могущественное влияние идеологии прошлого. И это, конечно, сказывается на твердости искусствоведческих позиций многих товарищей.

Факт остается фактом. Именно в области искусств, где опасность идеологического заражения особенно сильна, некоторые теоретики, считающие себя ленинцами, охотно делают ударение на мысли Ленина о необходимости использования буржуазной культуры и снижают голос до неразборчивого шопота на положениях о преодолении специфической качественности этой культуры. Оговариваемся, что этим лирическим отступлением мы не думаем подорвать чей-либо авторитет. Просто в порядке самокритики мы отмечаем, что глубокое понимание искусства прошлого имеет свои накладные расходы, а чрезмерное пристрастие к западному искусству — свое диалектическое об'яснение. Общий же ряд мыслей мы считаем полезным для искусствоведов-марксистов, дружелюбно похлопывающих по плечу конструктивизм или конструктивный функционализм.

Но... вернемся к основному ряду мыслей.

Как же истолковываются ленинские положения в статьях и выступлениях наших искусствоведов? Где нечеткое и неверное в этих истолкованиях? А, самое главное, где скрывается теоретическое оправдание и обоснование печальной, пассивной, оппортунистической практики нашего искусствоведения и искусств?

Для исчерпывающего ответа на эти вопросы пришлось бы сослаться на многие журналы, книги и выступления. Но тогда бы мы неминуемо вступили в дискуссию. А это не совпадает ни с нашей сегодняшней установкой, ни предрешенными размерами этой статьи.

Сделаем иначе. Возьмем столь часто излагаемые, ставшие ходячими, а главное, практически осуществляемые положения о культурной преемственности и критически разберем их. На каждом шагу они встают перед нами, как относительно цельная, связанная система. Вот как она выглядит.

Во-первых, ленинские положения о культурной преемственности истолковываются не только в том смысле, что мы должны использовать для строительства пролетарской культуры критически преодоленные ценности предшествующей культуры, но и в том смысле, что пролетарское искусство в своих творческих поисках должно итти от буржуазного искусства.

(Подумайте, есть ли хоть на грань революционности и действенности в такой постановке вопроса? Чем это не врастание старого искусства в новое?).

Во-вторых, этой системой нам навязывается мысль о самостоятельной решающей преемственности по линии искусств.

(Не близко ли это положение к теории имманентного, независимого от базиса развития искусства?).

В-третьих, этой лже-ленинской системой настойчиво утверждается, что исходным пунктом для пролетарского искусства нужно считать именно искусство последней фазы капиталистического общества, как наследство особенно высокой ценности.

Исчерпывающее выражение этой обобщенной нами системы в отдельных работах встречается сравнительно редко. Но в дискуссиях и статьях отдельных искусствоведов имеются то те, то другие отдельные положения, которые дополняют друг друга и встают в практике искусств, как некое оппортунистическое и конкретно выраженное целое. Не нужно быть особенно прозорливым, чтобы предположить за этим чуждым идеологическим ответвлением чуждое классовое влияние.

Прежде всего считаем неверным и вредным нечетко формулируемое, но достаточно четко осуще-

ствляемое на практике положение, что пролетарское искусство должно итти в своих исканиях от буржуазного искусства. В противовес этой формулировке мы даем иную. Нужно исходить в творческих поисках из нашей бурной действительности, из глубокого проникновения в ее сущность, из поисков соответствующего смелого художественного выражения этой действительности в новых образах, в новых формах искусств, быть может, в новом материале. Именно это, а не ориентировка на западничество должно иметь приоритет в творческой работе. И это ни в малейшей степени не исключает, а наоборот, предполагает необходимость критического использования ценностей старых культур, тем более, что никто из самых молодых художников в любой момент творческих поисков не свободен от наслоений опыта искусства прошлого.

Настойчиво делаем ударение на мысли, что искусствоведам надо больше заботиться об основных элементах нового, специфического для искусств пролетарской страны, об элементах, которые образуют новую качественность стилевого сплава и определяют его действительную силу.

Элементы подлинного настоящего в искусстве и не только настоящего, но и будущего — вот что нужно искать, выделять, растить. В этом — диалектический подход к искусству. О ценностях же прошлого, больше чем о новом, заботиться не следует. Они есть в образовавшихся элементах нового, и в котле плавки и могут быть и должны быть добавляемы в качестве критического лома старых культур (с снятой преодоленной отрицательной качественностью) для нового стилевого сплава [1].

Эта установка верна и практически и теоретически. Мысли о голой преемственности в области искусств, имманентному подходу к искусству, мы противопоставляем диалектику искусствоведения. Искусство — надстройка, и развитие его в конечном счете определяется самодвижением экономического базиса. Из этого базиса эквивалент стиля органически возникает на каждой отдельной исторической ступени, многократно, правда, осложняясь связью преемственности с предшествующим искусством, всей системой сложных аккордов взаимодействия между базисом и надстройками и между самими надстройками.

Сошлемся в этом суждении на Маркса.

«Туманные образования в мозгу людей являются также необходимыми сублиматами их материального, эмпирически констатируемого и связанного с материальными условиями жизненного процесса. Таким образом, мораль, религия, метафизика и прочие виды идеологии и соответствующие им формы сознания утрачивают свою видимость самостоятельности. У них вовсе нет истории. У них нет развития. Только люди, развивающие свое материальное производство и свои материальные сношения, изменяют в этой деятельности также свое мышление» (Архив Маркса и Энгельса, кн. 1, стр. 253).

Как видите, эта установка совсем иная, чем плоское суждение о преемственности в процессе развития искусств.

Так же отчетливо эта мысль выражена и в позднейших работах Маркса и, в частности, в знаменитом предисловии к «критике политической экономии».

«В общественном отправлении своей жизни люди вступают в определенные, от их воли независящие отношения — производственные отношения, которые соответствуют определенной ступени развития их материальных производственных сил. Совокупность этих производственных отношений образует экономическую структуру общества, реальное основание, на котором возвышается правовая и политическая надстройка и которому соответствуют определенные формы общественного сознания. Способ производства материальной жизни обусловливает собою процесс жизни социальной, политической и духовной вообще».

Таким образом определяющим моментом в истории общественных структур, а следовательно, и надстроек, в конечном счете, является производство и воспроизводство действительной жизни. Но здесь, конечно, не следует скатываться к матафизическому материализму профессора Переверзева. Если «кто-нибудь изменит эту мысль в том направлении, что экономический момент является единственно определяющим, то он превращает утверждение в ничего не говорящую абстракцию, абсурдную фразу». (Энгельс. Из письма от 1894 г.).

Очень важно понять, что все элементы общественной формации находятся во взаимопроникновении и взаимодействии. Как говорят диалектики, они «опосредствуют» друг друга. Мы имеем здесь воздействие базиса на надстройки и обратное воздействие надстроек на базис, взаимопроникновение и взаимодействие между надстройками, воздействие предшествующих надстроечных форм на складывающиеся новые, преемственность между ними.

Но все эти оговорки не изменяют смысла приведенных положений Маркса, а только расширяют их.

Итак, историю надстроек нельзя понять из себя самой. Но поэтому же новые формы искусства нельзя просто вывести из предыдущих форм искусства. Стиль эпохи возникает на каждой отдельной ступени из всей сложности структуры новой общественной формации и определяется специфически новым в ней, а не растет из прошлых форм искусства (другое дело, откуда и что усваивается стилем).

Задача действительно революционных художников — выявить это специфическое новое во всей его глубокой и своеобразной сущности и найти для него соответственное, не могшее иметь предвосхищения в прошлом, образное выражение.

Нужно, повторяем, всячески поощрять в искусстве глубокое проникновение в нашу творческую действительность, смелость в поисках, изобретательство в искусстве и, особенно, творческие поиски в наиболее массовых формах искусства.

Только в этом случае искусство сразу становится на путь той необходимой активности, которая является сущностью диалектического понимания исторического процесса и воздействия на процесс. «Люди сами делают историю, но делают ее в данной среде, определяющей их собою». (Г. В. Плеханов. «Основные вопросы марксизма»).

Неверно и третье из приведенных положений критикуемой нами системы.

Подвергаем самому острому сомнению упор некоторых искусствоведов в культурной преемственности на искусстве именно последней фазы капиталистического общества.

Особенно несуразно звучит это положение по отношению к музыке и живописи. Можно ли, например, признать бесспорной истиной, что современные буржуазные композиторы ближе и понятнее пролетариату, чем ясный Моцарт, мощный, бурный Бетховен, великий Лист. Не кажется ли вам, горячие поклонники всего, что идет с буржуазного запада, что ваша механическая установка заводит в тупик. Не согласитесь ли вы взять в арбитры партийный актив и рабочие массы? Согласятся ли они с теоретиками, которые уверяют, что искусство пролетариата должно брать ценности для плавки нового стиля не у таких гигантов, как Микель Анджело, Курбэ, Домье, а у таких чуждых нам художников, как Озанфан, Брак, Руо? Навряд ли они согласятся!.. Рабочие и рядовые партийцы будут оглушительно протестовать. Довольно морочить нам голову идиотскими лицами и гангренозными красками. Вы это знаете и тем не менее стоите на своем? По-вашему и в разработке отдельных сторон искусства массовых празднеств нам нужно учиться не у празднеств французской революции, а у специалистов по развлечениям в современном Париже?

Нет, это не так. И диамат дает этому «не так» исчерпывающее об'яснение. Не нужно забывать, как делают это некоторые товарищи, что наш стиль будет принципиально отличным от стиля искусств последней фазы капиталистического общества. Как наша экономика, наш политический строй прямо противоположны экономике и строю капитализма, так и пролетарский стиль в искусстве будет антитезой стилю буржуазного заката. Не сделать ударения на этом — значит фактически смазывать классовость нашей культуры и нашего искусства.

Но мы не делаем и противоположного вывода и не говорим, что для нас ценно «именно» или «главным образом» искусство капиталистического расцвета. Из одной метафизической крайности не следует бросаться в другую. Мы решаем вопрос иначе. Нужно учитывать все конкретные данные: о какой области искусства идет речь, у какого мастера прошлого или настоящего предполагаются заимствования, о каких стилевых компонентах идет речь и т. д. Только так следует ставить и решать этот вопрос.

По нашему, здесь делает ошибку и т. Михайлов, который защищает положение об особенной ценности для пролетарского искусства именно капиталистического искусства последнего периода. Он ссылается в этом случае на диалектику и, в частности, на закон единства прерывности и непрерывности. «Диалек-

[1] Имеется в виду, что сплав не механическое соединение, а, как установлено в последнее время, нечто качественно новое.

тика искусства, — пишет т. Михайлов, — как раз заключается в том, что констатируя прерывность, революционность развития искусства, мы не отрицаем преемственности, ибо отрицание данного типа искусства и данного стиля нарастает внутри его самого».

Но это не совсем так, т. Михайлов.

В данном конкретном случае вопрос о единстве прерывности и непрерывности специфически осложняется. Вызревание культуры пролетариата было чрезвычайно затруднено в недрах капиталистического общества. И последняя его фаза является во многих смыслах не столько переходом к пролетарской культуре, сколько культурой классово-осознанной научной эксплоатации и классово-организованного подавления восходящего класса и его культуры. Это необычайно ослабляет звенья непрерывности в пределах имеющейся преемственности. Зато момент прерывности значительно усиливается тем, что дело идет о величайшей смене культур, при чем новая культура противостоит старой, как отрицание культура противостоит старой, как отрицание ее.

То-есть единство прерывности и непрерывности в данном случае проявляется в форме прерывности.

Конечно, мы многое усваиваем из экономики, техники последней фазы капиталистического общества. Понятно, что мы берем, например, об'ективные в своей сущности научные знания. Но не нужно забывать, что в то же время мы создаем принципиально иную политическую систему, совершенно иную экономику, совершенно иные отношения классов, другие социальные связи, отношение людей к производству, иную психологию. Параллель с буржуазной культурой последнего периода едва ли даст больше противоположностей, чем совпадений.

И именно поэтому нам во многом ближе бодрая и ясная культура капиталистической юности и расцвета, чем упадочная, извращенная, совершенно чуждая рабочему классу культура отживающего капитализма.

Но как раз так же дело обстоит и с искусством!

Повидимому, на этом кончить нельзя. Ибо кто-то бросает реплику:

«А заимствования у передвижников вы одобряете?»

«А что вы скажете по поводу бестемпераментнейших полотен некоторых художников АХР?»

Пойдем навстречу страстным недоброжелателям АХР. Все высказанное можно и нужно повернуть также и против многих художников этой ассоциации. Они также идут не из поисков образов в советской действительности, а из буржуазного искусства и сложившихся ранее форм. Только здесь речь идет уже о русском буржуазном искусстве. Пассивный натурализм, неопределенное передвижничество, бестемпераментность и вялость кисти, безысходное топтание на старых путях и поверхностное либеральничанье некоторых реалистов — другая сторона той же порочности.

Часто здесь мы имеем дело с самими художниками, сложившимися в условиях буржуазной действительности, которые не сумели найти путей к искусству социалистической стройки. Эти люди говорят о новом старыми истертыми образами и вызывают зевоту.

Но нужно в этом вопросе установить правильные ленинские позиции и не перегибать палки. Нужно уметь выделить других художников, активно и горячо участвующих в нашей работе, постепенно перерабатывающих под воздействием нашей действительности свой образный язык. Следует уметь еще более приблизить их к себе, последовательно и внимательно переводя их на рельсы нашего мировоззрения.

Ибо ничего не имеет общего с ленинизмом та лефовская и переверзианская установка, которая считает, что творчество художника предопределено, неизменно вращается в заколдованном кругу раз навсегда определившихся образов.

В заключение несколько слов о конструктивном функционализме в архитектуре.

Исходя из нашей общей установки, мы отрицаем функционализм, как чужеродную идеологию. И не считаем его стилем советской действительности. Конечно, у него есть свои достоинства. Но технические ценности, усвоенные функционализмом, найдут свое выражение и в пролетарском стиле и при том действительно в нашем преломлении, в органической связи со многими другими сторонами нашей действительности, выразить которые функционализм бессилен.

Л. Рощин

О путях станковой живописи

Является ли станковая живопись в сегодняшнем своем состоянии активно действующим отрядом в нашем социалистическом и культурном строительстве? Нет, не является, Потому что, во-первых, она почти не проникает в массы, в жизнь, а остается в мастерской художника (ничтожная часть, попадающая в музеи, дела не меняет).

Зритель (к тому же еще и не пролетарский) видит живопись только на выставке. Если даже выставки будут организовываться так, что станут доступными массам (рабочие клубы), то и это не решение вопроса. Надежды на то, что когда рабочий «разбогатеет», то станет покупать картины, тоже не имеют под собою почвы, так как принципиальные задачи живописи состоят сейчас именно в том, чтобы из принадлежности индивидуального быта превратиться в необходимый элемент коллективного быта и в организатора его.

Второй слабостью сегодняшних позиций станковой живописи является ее внутреннее состояние: сущности картины мы пока не имеем. Достаточно много говорилось о том, что пора от этюда переходить к картине, но картины-то все-таки пока что нет.

Многие об'ясняют эту «заминку» тем, что аналитический и формальный методы произвели как бы некую разрушительную работу и теперь необходимы сроки для преодоления трудностей искания синтетического живописного метода. Другие говорят, что, дескать, события и образы революции еще слишком новы и слишком близки для охвата, что они, дескать, еще «не отстоялись». На самом же деле основные причины этой «заминки» лежат глубже, а именно, в изменении самой социальной функции живописи. Станковая живопись должна как-то внутренне переродиться, т. е. создание этой искомой картины должно произойти на какой-то новой основе.

Возможно ли такое «возрождение» станковой картины на новой основе или правы наши скептики, утверждающие, что сама техническая природа живописи устарела, не может конкурировать с индустриальными искусствами и ничего нового дать не может.

Со словом «станковизм» связано понятие «самодовлеющего, замкнутого в себе мира, отражающего такую же обособленную замкнутость своего одиночки-творца» (Арватов). Такова и есть внутренняя сущность буржуазного станковизма, т. е. фактически подавляющего большинства произведений станковой живописи, которые мы знаем.

Эти замкнутые в себе мирки, статичные и изолированные от всякого движения и развития, отражающие в себе суб'ективные переживания автора, и воспринимающиеся созерцательно, возбудили против себя справедливый гнев многих деятелей искусства.

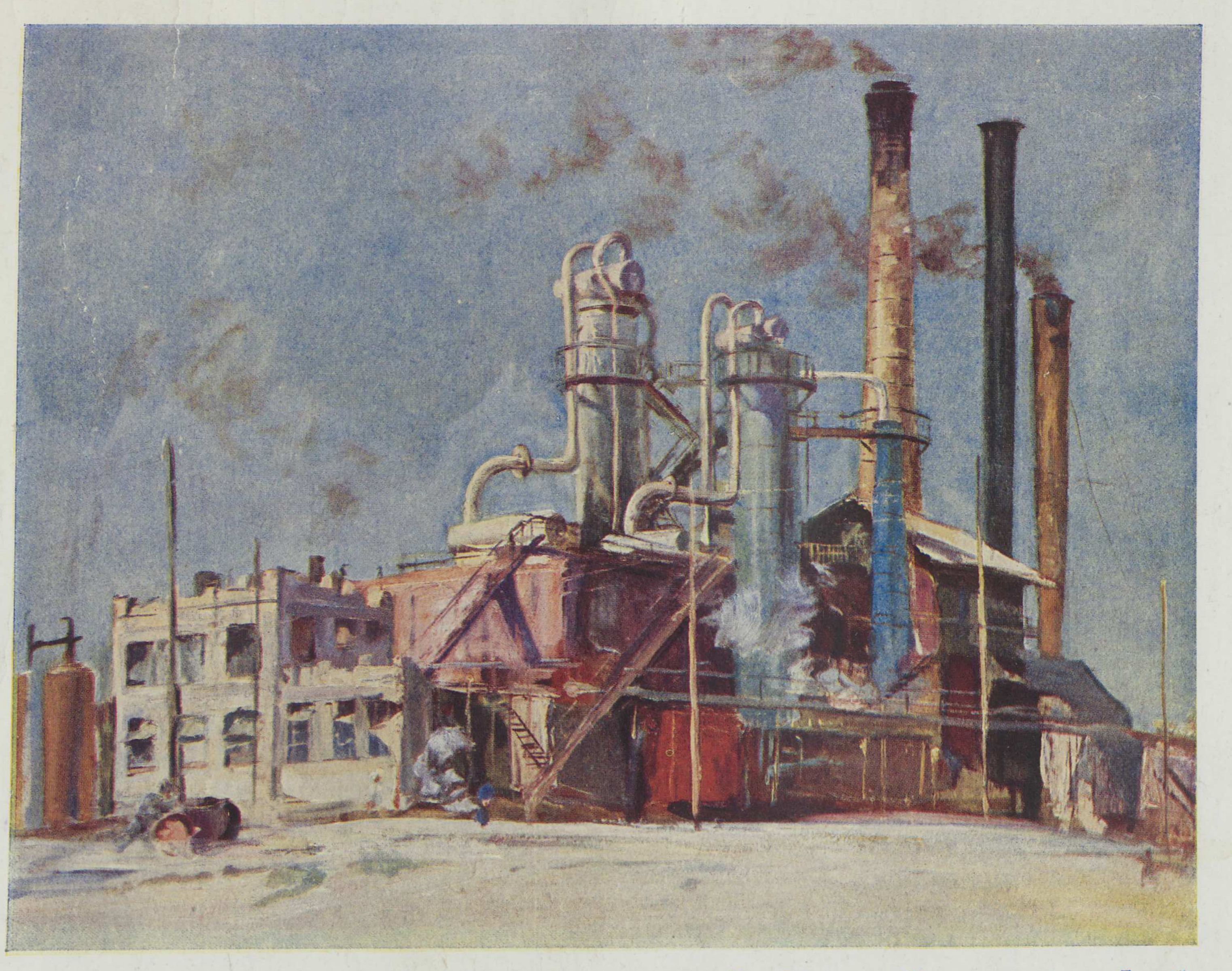
Но чтобы не выплеснуть с водой и ребенка, не нужно смешивать сущность буржуазного станковизма, т. е. его индивидуалистическую идеологию, его содержание (не в смысле темы и сюжета, а в широком и полном смысле) с буквальным техническим смыслом слова станковизм (в живописи), который обозначает, как известно, техническую разновидность живописи, а именно, произведения, написанные на мольберте и не связанные с определенным местом в архитектуре, в отличие от стенной живописи. В этом смысле совершенно правильно сказал однажды т. Новицкий, что «бороться мы должны не со станковизмом, как способом производства картин, а со «станковизмом» как идеологией, как мировосприятием и миропониманием».

Пролетариату безразлично на чем и чем будут писать его художники. Ему важно, чтобы картины были полноценными проводниками его идеологии.

Так вот: может ли другая идеология, другое миропонимание быть выражено, оформлено теми же или видоизмененными станковыми средствами? Обязательно ли станковая картина (в техническом смысле слова) должна быть «станковой» по своей социально-экономической функции, т. е. быть товаром для спекуляции, и по своему идеологическому существу, т. е. быть отражением интимного, замкнутого мира художника, лишенного интереса к большим социальным идеям и монументальным образам?

Совершенно не обязательно. Так же, как не обязательно, чтобы станковая картина была безделушкой в мещанской гостиной.

Чем обусловлена эта индивидуалистическая сущность того станковизма, который мы пока знаем? Обусловлена ли она самой физической природой станковой живописи, как порождением товарного хозяйства? Мне кажется, что она обусловлена не техническими и производственными свойствами самого станковизма непосредственно (холст, мольберт, оторванность от архитектуры), а классовой психологией и идеоло-



Б. Н. Яковлев. „Баку. Белый город. Нефтеперегонный завод Гревер“.

гией буржуазии, продиктовавшей живописи определенные социальные функции, сделавшей ее товаром для индивидуального потребления и до конца определившей ее внутренние качества и свойства. Станковая же форма, существовавшая и до этого, была использована, как наиболее подходящее для выполнения этих функций техническое средство. Ясно, что само по себе техническое средство не может определить идеологического содержания совершаемого им процесса. Так трактор, будучи одним и тем же техническим средством, играет не одну и ту же социальную роль на Западе и у нас.

Эпоха социалистического строительства — эпоха героических событий, больших социальных идей и монументальных образов диктует искусству задачу организации сознания, чувств и воли трудовых масс для борьбы за социализм, задачи организации его нового, коллективного быта, его труда и отдыха, т. е. диктует новые социальные функции. Поэтому, станковая живопись должна внутренне (а может быть и внешне) переродиться, чтобы выполнять эти новые социальные функции более активно, чем она это делала до сих пор.

Станковая картина должна стать монументальной.

Что это значит?

Монументальная, в буквальном смысле, живопись значит — живопись, входящая в состав архитектуры, как неот'емлемая ее часть, т. е. стенная живопись. Но часто в искусстве мы называем «монументальными» явления, которые «юридически» явно станкового порядка. Так, например, литература — станковое искусство. Но в ней мы находим рядом с лирическим стихотворением или новеллой—этими типичными «станковыми» камерными вещами и такие «монументальные» произведения, как «Иллиада» и «Одиссея», «Дон Кихот» и «Гамлет».

«Монументальное» произведение или отдельный образ имеют много своеобразных признаков, из которых основными являются: большого социального значения тема, широкий социальный охват и диалектическое раскрытие содержания, синтетичность, полнота и выразительность образа, а также психологическое его обобщение, освобождающее образ от мелких и случайных психологических деталей, скрывающих часто в станковом жанре основную идею.

О какой же монументальности мы должны говорить в данном случае в отношении станковой живописи?

И о той и о другой.

Одна из основных черт «станковизма», как идеологии, которую нам предстоит изжить в первую очередь, это статичность и изолированность изображаемого явления от его причин и следствий, которая в большинстве случаев переходит просто в эпизодичность. Преодоление этого основного момента и овладение диалектическим методом толкования и раскрытия содержания могут привести к созданию «монументальной картины».

В дальнейшем движении по пути к монументальности и в стремлении к органическому слиянию с архитектурой, момент диалектической и динамической трактовки содержания вырастет еще больше и потребует прорыва рамы.

В этом смысле серийная форма может стать тем средством, которое, осуществив прорыв рамы, даст станковой живописи возможность диалектического развития темы и, обогатив ее изобразительную силу через синтетичность и комплексность временным моментом, приведет к подлинной монументальности.

Но если серийная форма облегчает овладение диалектическим методом посредством прорыва рамы и в силу этого займет большое место в советской живописи в органической связи с архитектурой, то это, конечно, не исключает возможности преодоления статичности и эпизодичности внутри рамы и создания самостоятельной монументальной картины, включающей в себя все 3 момента диалектики. Это — задача более трудная и она под силу только большому и подлинно-пролетарскому художнику.

Новая цель — монументальная картина (или серия картин), насыщенная социальными идеями, которая, активно воздействуя, формирует сознание зрителя в плане идеологии пролетариата, определяет и новые изобразительные средства (форму). Пассивно-иллюзорный метод натурализма и эмоционально-индивидуалистический импрессионизм так же, как и рафинированный упадочный экспрессионизм одинаково далеки и чужды этой цели. Все формальные элементы, из которых слагается стиль, должны перестроиться и образовать новый организм.

В поисках этого «монументального» метода (а они начались в последнее время среди молодежи) могут быть опасные тенденции вульгаризации его и мы уже сейчас можем их заметить. С одной стороны, всем известно легко об'яснимое, правда, и понятное на первых порах, увлечение монументалистов-стенописцев древне-русской иконой, Джотто и Мазаччо, с другой стороны, станковисты, пытающиеся к этому подойти, почти обязательно впадают в имитацию фрески, в эстетизацию и фетишизм плоскости холста, а также увлекаются примитивом и стилизацией всякого рода.

В образовании этого метода большую, даже определяющую роль должна будет сыграть архитектура, которая, кстати сказать, тогда только и станет подлинным гегемоном изо-искусств, когда подчинит себе их, вберет их в себя, так как только тогда она окажет свое влияние и на них и на весь наш формирующийся стиль.

Строительство социалистических городов есть одна из могущественных социальных предпосылок для перерождения и дальнейшего развития станковой живописи по пути монументальности.

Правда, среди современных архитекторов имеется сильное течение против изобразительного начала в архитектуре. Но когда эти нездоровые тенденции будут изжиты (а они безусловно будут изжиты), советская архитектура единым фронтом с живописью, скульптурой и другими изобразительными искусствами заложит первые камни монументального пролетарского искусства и станковая живопись (тогда уже монументальная) займет в архитектурном организме то место, которое в ранних культурах занимала фреска.

Бояться того, что у нас нет соответственного изобразительного метода для решения этой задачи, не приходится, так как абстрактным путем его не изобретешь, а он будет найден с помощью и под влиянием архитектурной среды и функционального назначения вещи.

Гораздо важнее и труднее задача идеологического перевоспитания и реконструкции творческого метода художника, так как сама по себе, хотя бы и серийная форма, не гарантирует еще тех внутренних качеств, которые мы ищем, так же, как и узко-станковая форма не сама по себе определила те «станковые» ее качества, о которых говорилось выше. Определяющими факторами всегда будут: социальная направленность и активность художника, а также метод его мышления и мировосприятия.

Традиции парижской богемы конца XIX века для большинства наших художников (не будем закрывать глаз на то, что часто это относится и к пролетарской молодежи) до сих пор остаются окутанными романтической дымкой. Одним из ярких проявлений этого чуждого и запоздалого влияния является распространенное до чудовищных размеров в среде живописцев презрение к интеллекту. Непомерная влюбленность и слепая вера в свой эмоциональный мир делают их творческий метод построенным на исключительно-эмоциональном восприятии.

Творчество художника, больше чем всякое другое творчество, требует наличия богатого и повышенного эмоционального восприятия, но если одного его достаточно для выражения мимолетного чувственного впечатления от солнечного дня, то совершенно недостаточно для создания произведения, раскрывающего глубокий социальный смысл переживаемой эпохи. Исключительно-эмоциональное творчество — метод идейного «станковизма» и принципиальной «этюдности», создание же монументальной картины — дело художника-мыслителя, организатора и активного члена своего класса.

Успешная борьба с этим начнется тогда, когда живописец столкнется с такими ответственными и четко определенными общественными задачами, как коллективное создание архитектурного произведения, насыщенного определенным идеологическим содержанием.

Углубленная проработка и изучение темы, строгий учет функций каждой части здания и каждой вещи, знание и учет психологии, профессиональных особенностей, культурного уровня и интересов общественной группы — потребителя, а также математический расчет при оперировании масштабами и композиционная, пространственная и цветовая увязка живописного холста со средой и всей серии, оформляющей данный архитектурный кусок, внутри себя — все это очень быстро выбьет из головы легенды «Латинского квартала» и заставит всерьез и надолго заинтересоваться и литературой и многими науками, в первую очередь общественными.

Коллективный способ работы нанесет решительный удар по индивидуализму.

Весь творческий процесс художника тогда переродится из эмоционально-индивидуалистического в сознательный интеллектуальный и коллективный. Художник из любителя превратится в профессионала и общественника. А станковая живопись, вместо камерной («станковой»), станет массовым, монументальным искусством.

С. Чуйков

Не „романтизм“, а „героический реализм“.

Фриче В. М. в своей статье «Вильгельм Гаузенштейн как социолог искусства справедливо упрекая его (Гаузенштейна) в суб'ективно-эмоциональном подходе к вопросам социологии искусства, делает следующее заявление:

«Если удастся создать социологию искусства, она будет наукой точной, как физика и химия. Она сумеет свести историю искусства к ряду «математически» точных законов, регулирующих искусство в его статике и динамике... «Оценка» тех или иных явлений искусства лежит вне его (социолога. Ф. К.) поля зрения» (Разрядка моя. Ф. К.).

И дальше в той же статье В. М. Фриче, говоря об «органических» эпохах и их искусстве и «критических» эпохах и их искусстве, заявляет:

«Для социолога второй тип искусства есть просто другой тип искусства, адэкватно соответствующий другому типу общества. Для Гаузенштейна первый тип искусства, несомненно, более высокий и более своеобразный».

«Оценка» или, как говорит Чернышевский, приговор над явлением искусства, по мнению В. М. Фриче, «лежит вне поля зрения» социологии искусства. Социолог, по его мнению, не должен отдавать предпочтение тому или другому типу искусства. И не следует ли из этого, что социолог даже не должен искать и научной «оценки» того или другого общественного явления, в данном случае явления искусства. Это «олимпийское» спокойствие и «математичность» мировоззрения едва ли много имеет общего с марксистским методом анализа общественных явлений. Такая точка зрения приводит к «надклассовому» безразличию в оценке тех или иных общественных формаций.

Упрек В. М. Фриче, направленный Гаузенштейну, в том, что последний отдает предпочтение тому или иному типу искусства, с тем же успехом можно направить и по адресу автора «Капитала».

К. Маркс не только исследует законы капиталистического общества и просто их констатирует. Он изучает диалектику развития (а следовательно, и падения) капиталистического общества. Он выносит смертный «приговор» этому обществу, марксистская социология искусств появляется как «об'ективная» наука вовсе не потому, что «оценка» тех или иных явлений искусства лежит вне ее поля зрения. Наоборот, она появляется именно из потребностей классового анализа, классовой оценки искусства той или иной общественной формации.

«Когда данный класс живет эксплоатацией другого класса, ниже его стоящего на экономической лестнице, и когда он достиг полного господства в обществе, тогда итти вперед значит для этого класса опускаться вниз. В этом и заключается разгадка того, на первый взгляд, непонятного и даже, пожалуй, невероятного явления, что в странах экономически отсталых идеология господствующих классов оказывается гораздо более высокой, нежели в передовых». (Плеханов).

Только что приведенная цитата Плеханова не говорит ли о том, что существуют более высокие и более низкие общественные формации с более высокой или более низкой «идеологией господствующих классов», мало этого, Плеханов подчеркивает, что на определенной стадии своего развития господствующие классы (а следовательно, и их идеологи, а следовательно, и их искусство) могут «идти вперед», только «опускаясь вниз».



Жерико — Война в Египте

Что это, маоксистский анализ или нет, что это социологический анализ или нет. Никто не посмеет, оставаясь марксистом, утверждать, что это не марксистский, не социологический анализ. А ведь Плеханов подчеркивает неравноценность обществ одной и той же формации, только взятые в разных этапах их развития. Плеханов подчеркивает существование более высоких и более низких идеологий господствующих классов.

Это суб'ективно-классовая точка зрения. И она закономерна, она обязательна, ее избежать невозможно. Не только суб'ективно классовая точка зрения пролетариата, вооруженного методом марксизма, совпадает с об'ективным ходом явления. Следовательно, социология искусств не только «отыскивает» и «устанавливает» «законы, регулирующие искусство в его статике и динамике», но и дает им классовую оценку».

Эта сторона марксистской социологии искусств становится основной ее задачей, если вспомнить постановку вопроса Лениным о критическом усвоении культурного наследства всего человечества, без чего немыслимо создание пролетарской культуры, а следовательно, и пролетарского изо-искусства.

Говоря о «научной эстетике», Плеханов заявляет: «Стоя на классовой точке зрения, усматривая в искусстве идеологию классовую, она по нем имеет возможность судить о росте, процветании, вырождении и гибели классов и заведомо отвлеченными от жизни эстетическими понятиями и художественными образами она отчетливо видит, как встают огненные письмена, которые рука истории чертит для тех, кто обречен».

II.

В связи с вопросом о пролетарском изо-искусстве, о его стиле встает вопрос об отношении к изо-наследству.

Неудовлетворенность новых кадров изо-искусства формалистическими измышлениями французов и французствующих эстетов, очевидная неспособность фото-натурализма хотя бы в малейшей степени выразить идеологию пролетариата, идеологию эпохи строющегося социализма.

И, наконец, полная неприглядность идеологически эстетической стороны конструктивизма толкает все живые силы советского изо-искусства на поиски более здорового искусства, более здоровых общественных формаций, чем породившие фото-натурализм, формализм и конструктивизм, которые могли бы послужить им, хотя и очень относительно, некоторым отправным пунктом в своем творчестве.

Эти поиски часто приводят революционное попутничество, а иногда и пролетарскую часть изо-работников к романтике и романтизму. Ни одного диспута по вопросам изо-искусства не бывает без того, чтобы ряд ораторов не говорило о романтиках и особенно о французских романтиках 19 столетия. И эти призывы к романтике, Делакруа, Жерико, особенно настойчивы и задорны со стороны учащейся художественной молодежи. Это больше, чем понятно, ибо революционная, деятельная молодежь питается в стенах того же Московского ВХТИ, выхолощенным от идейного содержания, голым формализмом. Но романтика манит к себе часто и уже созревших художников.

III.

История знает три основных типа отношения художника к своему обществу.

Первый тип отношения художника к обществу — это, когда художник находится в разладе с господствующим классом данного общества. Он активно противопоставляет себя ему, создает искусство идейное, утверждающее идеи и волю нового класса, идущего на смену старому, умирающему, господствующему классу. Это бывает в периоды, когда художник не одинок, когда достаточно

большая часть общества вместе с художником за свержение господствующего класса, когда она чувствует свою правоту и силу. Искусство, порожденное таким общественным состоянием, не только идейное, но и активно-революционное.

Второй тип отношения художника к обществу — это, когда художник целиком сливается с устремлениями господствующего класса данного общества. Этот тип отношения художника с обществом характерен также искусством идейным. Но это идейное искусство вовсе не всегда революционно. Оно не редко реакционно-мистическое. Насколько революционно или реакционно искусство господствующего класса, создаваемое художниками, стоящими на стороне этого господствующего класса, определяется полностью тем, насколько об'ективно положительную или отрицательную роль выполняет данный господствующий класс. В период упадка господствующий класс порождает всегда реакционное, мистическо-созерцательное искусство.

И, наконец, третий тип отношения художника к обществу характеризуется «безнадежным разладом» художника с «окружающей» его «общественной средой» (Плеханов). Такой художник, находящийся в безнадежном разладе с окружающей его общественной средой, уходит или в чистый формализм, безыдейность или в мир видений героического прошлого, т. е. романтизм.

Романтизм возникает на почве «безнадежного» разлада художника с окружающей его общественной средой. Но если формалист, воспитанный на той же почве, замыкается в себя, впадает в крайний суб'ективизм, то романтик вынужден жить воспоминаниями о героическом прошлом и «идеализировать отрицание буржуазного образа жизни» (Плеханов).

В подтверждение приведенного выше положения можно привести десятки примеров из истории литературы и изо-искусства. Но в этом нет никакой надобности и возможности для журнальной статьи.

Поэтому я остановлюсь на французском романтизме прошлого столетия, ограничиваясь областью изо-искусства.

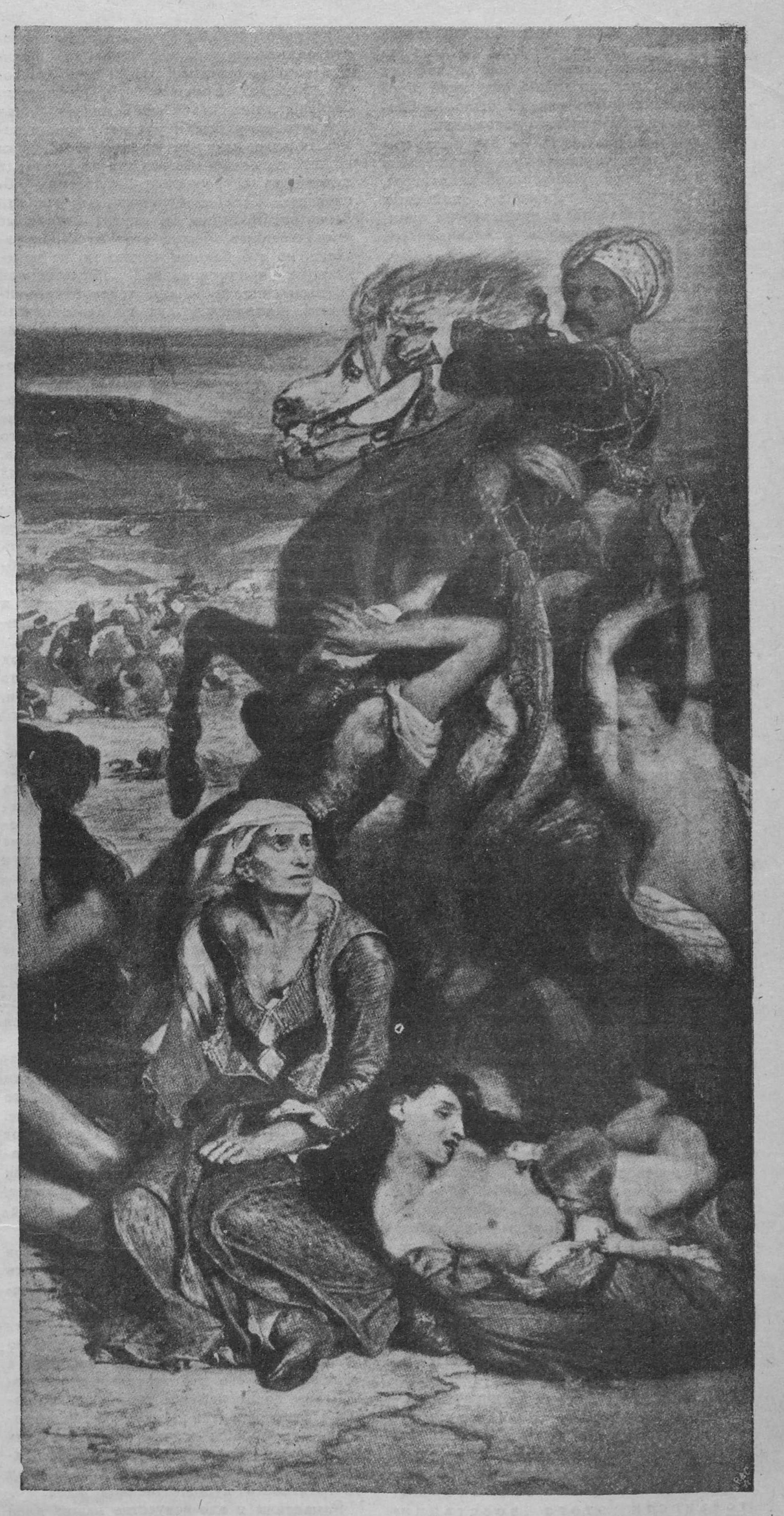
IV

Французский романтизм вырос в борьбе с французским классицизмом Давида и его школы.

Если морализм и патетика классицизма, делающие его искусством «третьего сословия» периода великой революции, периода захвата власти буржуазией, если эта патетика и морализм выражали истинное положение вещей в этот период, то в период конца I-й империи и реставрации Бурбонов, в период творческой деятельности Жерико и Делакруа, они стали смешны и лживы. Морализм и патетика были ходулями, никого и ни в чем не убеждавшими.

«Франция продолжала становиться все более буржуазной, несмотря на феодально-клерикальный характер реставрации Бурбонов». Так характеризует этот период В. Гаузенштейн.

Демократизм «третьего сословия» для буржуазии (особенно после революции 30 г.) стал фикцией. Власть уже у нее в руках, частная собственность и свобода эксплоатации приобрели все права. И ясно, что мораль классицизма, рожден-



Делакруа — Хиосская резня (часть картины)

ного «третьим сословием», превратилась в свою противоположность: «Право на сопротивление насилию» настолько же стало вредно для господствующей буржуазии, насколько оно ей было необходимо в период великой революции.

Жерико и Делакруа — эти великаны французского романтизма, воспитанные идеями великой французской революции, выросшие среди героически победных шествий Наполеона, обрушились на дряхлеющий классицизм и раздавили его своим бурным творчеством.

Их творчество насыщено жаждой героики, они ищут битв, бури, страдания, динамики и волнений. Мир покоя, мир благополучия и мир «прилизанной» эпигонами античности им ненавистны. Но победивший буржуа «выше всего ставил уже «пятифранковую монету». Он уже не мог вдохновлять художника, жаждующего необходимости перемен.

Буржуа уже утратил «возможность быть об'ектом искусства — гениальность модели, талант быть изображенным. Профессиональный акционер хлопчатобумажной фабрики чулок не только суб'ективно лишен художественных способностей, но дисквалифицирован, как об'ект: негоден к тому, чтобы его рассматривали с художественной точки зрения» (В. Гаузенштейн).

Романтику ничего больше не остается, как «идеализировать отрицание буржуазного образа жизни». И они обращаются к героическому прошлому, к его бурям и боям (Делакруа «Взятие Константинополя, «Лодка Данте», «Хиосская резня», Жерико «Плот с фрегата Медузы», и др. Все это приводит романтиков к определенным, ярко выраженным в их творчестве формальным качествам.

Вместо ходульных, абстрактно идеальных демократов классицизма у романтиков персонажи облачены в плоть и кровь. Отсюда усиленный осязательный момент их живописи. Вместо риторики классицизма, у романтика — действие. Отсюда контрасты, движение и раккурсы, что в свою очередь определяет характер композиции (диагональное построение, сложный ритм, вместо спокойной симметрии). Жест и мимика приобретают важнейшее значение. Они призваны выражать внутреннюю борьбу и динамику.

Но... Но все это лишь идеализация отрицания буржуазного образа жизни, бесперспективность, безнадежность, просто «необходимость перемен, каковы бы ни были они» (Делакруа). Все это результат ненависти буржуазного образа жизни и невозможности и неспособности понять необходимость борьбы с причинами, вызывающими этот «буржуазный образ жизни». Во всем этом — безнадежность, пессимизм и неспособность понять новые идеи, идеи растущего и крепнущего нового класса, с неизбежностью идущего на смену господству буржуазии.

«Романтикам хотелось изменить общественные нравы, ничего не изменяя в общественном устройстве» «...если романтические художественные произведения много выигрывали благодаря восстанию их авторов против «буржуа», то с другой стороны, они немало теряли вследствие практической бессодержательности этого восстания» (Плеханов «Искусство и общественная жизнь»). Такова суть романтизма, таков неизбежный удел романтиков.

Ретроспективизм, уход от современности одинаково характерен как для французского романтизма, так и для русского (Брюллов, Бруни и др.). Пессимизм, бесперспективность свойственны как французскому, так и русскому романтизму. Правда, то, что русский романтизм возник на почве «безнадежного» разлада художника с феодально-дворянским обществом, а не с буржуазным, как это было во Франции, и вносит некоторые отличительные черты его от французского, но это больше частности, не изменяющие принципиальной общественной обусловленности обоих течений романтизма. Дворянский дух положил печать отвлеченности и созерцательности на русский романтизм. Поэтому русский романтизм в формальном отношении более умозрительный, чем осязательный.

Эти качества русского романтизма первой половины прошлого столетия уже не встречаются у романтика, рожденного русским капитализмом — Сурикова. У Сурикова нет абстрактно-идеальных персонажей Брюллова-Бруни: у него конкретизированные люди, облаченные в кровь и плоть и одетые в одежду, свойственную той конкретной исторической действительности, к которой он обращается.

Романтизм Сурикова скорее рождает в памяти французских, чем русских романтиков прошлого столетия.

Оттого, что Суриков жил в период расцвета импрессионизма, его творчество носит печать некоторой расслабленности, скрывающей внутреннюю напряженность произведения.

Суриков, как и вообще романтики, находится в разладе с окружающей его общественной средой. Он, не отказываясь от буржуазного образа жизни, протестует против него. Не понимая необходимости изменить условия, породившие «буржуазный образ жизни», но чувствуя отвращение к нему, Суриков ищет вдохновения для своего творчества в героическом прошлом. Он не видит нового класса, идущего на смену продажному аморальному буржуазному обществу. Он не верит в его роль и силу. И потому уходит в глубь истории с надеждой, напоминанием героического прошлого оздоровить, вернуть к жизни разлагающегося буржуа.

Романтизм ищет бурь, битв и волнений. Он против затхлости и продажности буржуазного общества и это делает его мощным движением в изо-искусстве. Произведения романтиков заслуживают самого внимательного изучения со стороны революционных художников. Они и могут научить выражению движения, борьбы, выражению героики нашего сегодня.

Формальные достижения романтиков (особенно французских) должны стать исходной точкой в формальных исканиях революционного художника.

Но романтика — уход в прошлое, хотя и героическое. Романтика выросла на «безнадежном» разладе художника с окружающей его действительностью. Романтизм носит на себе печать пессимизма, бесперспективности, бессодержательности борьбы против породившей их действительности. Отсюда некоторая театральность трактовки явления и полная абстрактность художественной идеи.

Романтизм в изо-искусстве наших дней в основном обусловливается теми же социально-классовыми причинами. Он возникает или на почве полного непонимания задач пролетариата, или на почве недопонимания пути выполнения этих задач. В первом случае, художник, вовлеченный в советскую действительность, но непонимающий задач, стоящих перед пролетариатом, уходит в прошлое и ищет там революционных моментов. Но и на эти, ему более понятные революционные явления он накладывает печать мелкобуржуазной идеологии (Шестопалов — «Общественная казнь Чернышевского»).

Во втором случае, когда художник осознал роль пролетариата, почувствовал его мощь, но целиком еще с ним не слился, не понял еще конкретных форм осуществления пролетариатом своих задач. Такой художник, беря прошлую или настоящую действительность пролетариата (А. Козлов — «1905 г.», Соколов-Скаля — «Таманский поход») решает ее индивидуалистично и абстрагировано. На первый план выдвигается герой, а не масса. Действие и его место и время (в историческом смысле) точно нехарактеризованы; дают возможность переносить их и к другим событиям других времен и иного места.

V

Пятилетний план строительства социализма, являющийся как бы «введением» к генеральному пятнадцатилетнему плану создания социалистического общества, так героически выполняемый победоносным пролетариатом, естественно заражает своим пафосом, героизмом и грандиозностью революционного художника. Всякий, кто идет нога в ногу с пролетариатом, строящим социализм, носит в себе стремление к выражению этого небывалого героического движения в «царство свободы». Но на их пути стоят препятствия, преодоление которых требует большего самоотверженного труда, как в практической, так и теоретической работе. Бытовизм мелко-буржуазной идеологии, формализм с его плохо замаскированным буржуазным миром и, наконец, конструктивизм и прочие измы, как искусство периода разложения капитализма, стоят поперек дороги на пути к пролетарскому искусству. Борьба с этими препятствиями толкает революционного художника к романтике.

Некритическое усвоение романтизма гибельно. Только пропуская через фильтр марксистского критического анализа все наследие романтизма, революционный художник может им воспользоваться как исходным пунктом в создании пролетарского искусства.

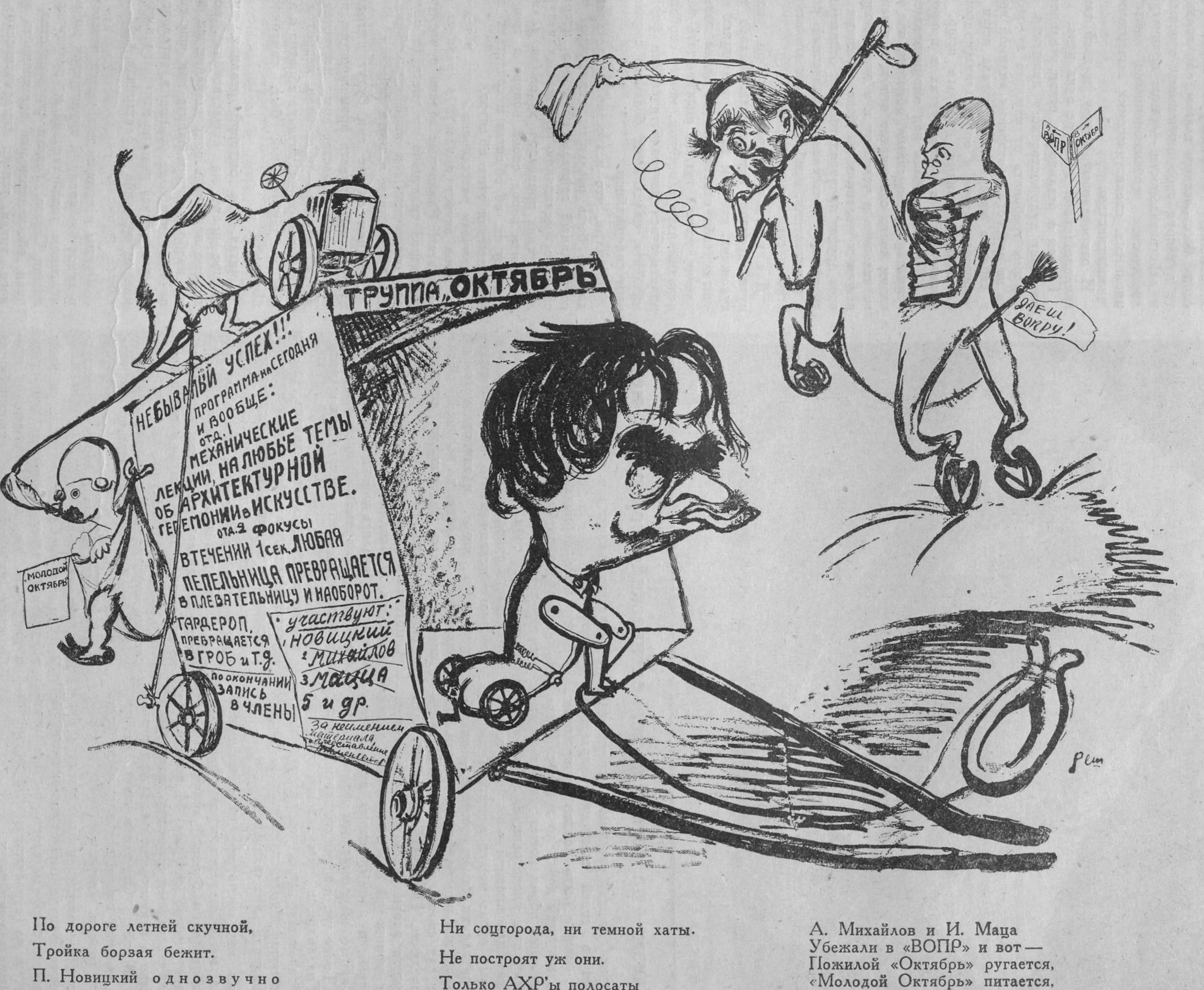
Наш героизм питается не воспоминаниями о прошлом, он основывается не на «безнадежном» разладе художника с его обществом, а как-раз наоборот.

Пролетарский художник заражен героизмом повседневного строительства социализма, пролетарское искусство рождается на основе полного слияния художника с окружающей его пролетарской общественной действительностью.

Не романтизм, а героический реализм нам нужен, реализм, преодолевающий бытовизм буржуазного реализма и противопоставляющий ретроспективизму и пессимизму романтики свой оптимизм, целеустремленность и развертывание перспектив, основанных и исходящих из конкретно-реального сегодня.

Ф. Коннов

„РАЗБИТОЕ СЧАСТЬЕ“



По дороге летней скучной,
Тройка борзая бежит.
П. Новицкий однозвучно
Утомительно гремит.

Ни соцгорода, ни темной хаты.
Не построят уж они.
Только АХР'ы полосаты
Попадаются одни...

А. Михайлов и И. Маца
Убежали в «ВОПР» и вот —
Пожилой «Октябрь» ругается,
«Молодой Октябрь» питается,
Молока набравши в рот...

Д. Л.



Г. Ряжский Натюр-морт

Реализм — не догма, а диалектический творческий метод

Только через реальный, освоенный людьми в своей жизненной практике об'ект, может быть создан художником образ, могущий дойти до зрителя. Только реальный образ может вызвать к активности всю многогранную сумму человеческих переживаний — эмоций, только реальный образ может заострить внимание зрителя на самом главном, — на социальной значимости, на полезности или вреде для своего класса того или иного произведения. Не случайно, конечно, что экономика эпохи развитого капитализма, эпохи монополий пресытившейся кучки биржевых и промышленных акул породила куцые, выхолощенные формы искусства. Точно так же, как не случайно и то, что Голландия в эпоху своего развития дала такое искусство, которое утверждало «сытую» бюргерскую мораль, мораль индивидуалиста-семьянина.

Если мы посмотрим на современный Запад, мы обнаружим огромнейший кризис капитала и близкий конец всей капиталистической системы. И вполне понятно, что такому обществу (классу) невыгодно в искусстве пользоваться реальным образом. Отражать свои пороки, свой близкий конец, как класса-гегемона, просто говоря, невыгодно.

Отсюда — отсутствие в искусстве буржуазного Запада целеустремленности, равнение на беспредметность, на аполитичность и на отвлеченные поиски новых изобразительных форм.

Буржуазная интеллигенция, чувствуя на себе закат своих заказчиков, находит «выход» в машине. Машина, машинный ритм, ритм гиганта города-спрута становится уделом изображения художника. При этом машина и город берутся без всякой попытки критически вскрыть социальные противоречия, которыми, как взрывчатым веществом, они наполнены до отказа.

Капитализм периода упадка, бескровный для создания большого стиля, сумел все же заставить свою интеллигенцию работать на себя. Занятие в области формального рукоделия, изображение бесстрастного механического машинно-индустриального ритма, изолированного от конкретных социальных условий, об'ективно поставило художников опять на службу капитала.

С потерей реального предметного образа появилась необходимость его чем-нибудь заменить. Началось шарлатанство: «Средство» и «эксперимент» превратились в самоцель и стали отожествляться с содержанием.

Наша действительность такова, что ее целеустремленность не дают никаких, даже малейших поводов, для беспредметного мышления.

Искусство должно служить у нас задачам утверждения пролетариата, как класса-победителя, диктатора, каждодневно напоминать трудящемуся о его борьбе, о его многочисленных врагах, о его вчерашнем рабстве и о напряженной воле, необходимой для окончательной победы. Меньше всего здесь места беспредметничеству и заумным разговорам об «искусстве, делающем вещи».

В то же время наши темпы и наша трудовая патетика настолько динамичны и ритмичны, что натуралистическое изображение их становится недостаточным для об'яснения действительной их ценности.

В отличие от способа фотографического воспроизводства явления здесь находит свое оправдание и понятие реальности, как одного из видов мышления, пользующегося для создания изобразительного образа предметными признаками явления, вскрывающего содержание, заключенное в оболочку предметов.

К сожалению, фотографированием с большим пристрастием, подобно учителям чистописания, занимаются еще многие художники, то фиксируя окружающее своим бесстрастным глазом, как кодаком, то вуалируя свое никчемное отношение к действительности, — самое архинатуралистическое необыкновенными композиционными, схоластическими вывертами и живописностью.

И откровенному кодаку, и всей такой гниловатенькой культуре одна цена.

Говоря о реальности, ставя реальность во главу художественного движения, мы должны требовать от каждого художника не рабского повторения видимой вещи у себя на материале, а показа вещи во взаимоотношении с определенными социальными условиями, показать вещь, существующую в числе других в природе.

Только работая над эмоциональным, социально-насыщенным образом, над показом иного совершенно отношения нашего человека к человеку и к окружающим вещам и явлениям на базе отличных от всех других производственных отношений, художнику обеспечен органический рост в направлении, приближающем его искусство к стилю пролетариата.

Для успешного движения по этому пути, конечно, нет рецепта. Только тот художник, кто сам делал революцию, кто считал себя ответственным за ее закрепление, только тот, не рискуя стать жалкеньким натуралистиком, может свободно пользоваться натуралистическими формами быта, наделяя их большим социальным содержанием.

Допустив, что искусство пролетариата должно быть реальным, создающим выразительный социальный образ посредством осмысливания предметных натуралистических признаков, художник должен поставить перед собой вопрос о творческих путях, об об'ектах и средствах для изображения этих об'ектов.

Различная расстановка одних и тех же об'ектов может привести к разным результатам. Различные задачи приведут к различной трактовке предмета (в пределах реальности), к иной композиции, к иным средствам и иным приемам.

В одном случае они будут выгодны, будут стимулировать возможностям приближения к пролетарскому искусству, в другом случае — об'ективно, несмотря на благие намерения, потянут обратно в личный индивидуальный быт, камерность, бытовизм.

Считая, что бытовой реализм имеет полное право на существование, необходимо поставить вопрос: какие же формы изображения и работа над чем обеспечивает наиболее полное и активное (в смысле успеха) участие искусства в оформлении сознания пролетариата себя, как класса гегемона.

Формы и приемы диктуются четкостью и ясностью позиций трудящихся ко всем явлениям хозяйственной и политической жизни Союза. Успехи строительства, успехи, обеспечивающие возможность мирного труда, успехи дипломатические, — все это результаты не только умелого руководства, но результаты ясно направленной воли, морально-граждански ответственной перед своим классом, тем самым обеспечивающий сверхчеловеческий под'ем, героическую самоотверженность, плановую, четкую, логичную последовательность своих поступков.

Такая осознанность, целеустремленность, широта поставленных задач, ставит пролетариат, как класса-творца, выше всяких личных мелочных успехов, выше временных неудач, не имеющих в его (класса) росте решающего значения. Задачам скорейшего построения социалистического общества пролетариат подчиняет и свой быт и свое личное благополучие.

Основное, главное событие подчиняет себе отдельные случайные моменты.

Роль личности и роль коллектива — не праздный для художника вопрос.

Психологический облик отдельного человека потребует одних средств, одних приемов. Выражение же психологии — воли целого коллектива, выражающейся в одном целеустремленном действии, потребует форм совершенно иных.

При ориентации на «критически мыслящую личность» художник либо рабски фотографирует М. И. Калинина (из такой-то деревни, который любит пить чай с крестьянами, а не трибун, не вождь), либо делает необыкновенно лихих героев на конях и без оных. Ленин в таком случае изображается так: необыкновенно освещенное лицо, распирающее своими размерами углы картины, наморщенный лоб, мистический блеск глаз и т. д.

И дело тут не только в бездарности художника. До тех пор будут прикладываться всякие мистически-вульгарные мерки к вождям (или героям), пока не поймут, что образ вождя — это напряженный сгусток воли миллионных масс, что вождя, как вождя (а не фамилия, имя, отчество) трудно оторвать при изображении от породившего его коллектива, что при изображении вождя нужно изображать, тем самым, целую экономическую систему, целый политический строй.

Можно до бесконечности обострять изображаемое всеми признаками доблести, геройства, благородства, чего угодно. Но все это будет относиться к изображаемому, как к частному лицу, до тех пор, пока художник не попытается найти формы изображения, дающие возможность реально, не метафизически, не по догадкам, а именно через художественный образ, понять роль этой личности по отношению к породившей ее среде. Мимика, гримаса не дадут возможности определить взаимодействие со средой и показать образно роль, которую в отношении этой среды выполняет изображаемый человек. Должен появиться жест, сильное движение, и не просто взмахивание рукой, как на аляповатых шаблонных портретах, а жест образно, красноречиво подхватывающий и об'ясняющий содержание, настроение, целеустремленность среды.

Чтоб не стать метафизическим, заумным, этот жест потребует и показа явления, его породившего. Или потребует такого композиционного расчета, который позволит этот жест отнести к самому зрителю. Тогда зритель включится в общее содержание и композиционно станет масштабной, соизмеримой с изображением величиною, отчего изображение будет еще более выразительным.

Активными формами выражения нашей действительности, не в пример интимному искусству, является не деталь, а целое. Соотношения больших величин. Не опущенная ресница увяжет одно действующее лицо с другим, а наклон или поворот всей головы, сильный поворот всей фигуры, жест, раккурс. Деталь нарочито скрывается, но именно скрывается, а не игнорируется, — проще говоря, она решается, как пластическая форма, так, как выгодно для выражения основной идеи. Тоже и с цветовыми нюансами. Единая ясная идея, подчиненная целому (коллективу), логичность отдельных персонажей приводит нас к насыщенному цветовому единству, к большому цветовому пятну, к цветной простоте (не вульгаризируя, конечно, при этом понятие простоты).

Реальное мышление художника, реальность изображаемых людей и предметов, ритм и динамика изображаемого не укладываются в пленэр и в сугубую пространственность. Композиция требует четкого, открытого отношения одной величины к другой. Предметность требует замены пространственного цвета локальным. Как результат локальности появляется линия, не имевшая ранее прав гражданства. Появляется почерк.

В изображении пространства сокращаются иллюзорные километровые расстояния. При наличии больших об'емов, веса и всех прочих элементов изображение приближается к изобразительной плоскости, подается как бы на зрителя, становится более активным, действенным. Зритель и картина меняются ролями. Не зритель, затрачивая физическую энергию, активно пытается вникнуть в пассивный созерцательный образ, а изображение до конца рассказывает о себе активным языком изображения, превратившегося в знак.

Зритель при этом получает через искусство большую моральную и физическую зарядку, т. е., проще говоря, добавочные силы для борьбы и строительства.

Таким образом искусство из интимного и пассивно-созерцательного превращается в активное, динамическое. При этом все активные средства являются не манерой, не личным приемом, а логически вытекающим из правильной оценки и расстановки сил, формирующих наш быт, наше сознание, — короче говоря, являются формами, рождающимися из правильно понятого содержания.

А. Немов



А. Дэрен — Этюд

ИСКУССТВО В МАССЫ

Художественная реконструкция советского ковра

Около шестидесяти пяти тысяч женщин Советского Востока занимаются ковроткачеством. Ковры туркменок, киргизок, узбечек, курдянок, дагестанок имеют огромный спрос на европейских рынках (и вообще за границей).

Еще в дореволюционной России восточный ковер стоял в первом ряду кустарно-художественного экспорта.

У нас же в СССР экспорт ковров за одно только первое полугодие 1928/29 г. достиг суммы около 3½ млн. рублей. В страны Ближнего Востока было вывезено нами в 1926/27 г. на 320,5 американских долларов. Вывоз ковров в Англию за время с октября 1928 г. по июнь 1929 г. составлял 116.890 фунтов стерлингов. К концу пятилетки продукцию ковроткачества намечается довести до 20 млн. рублей.

Как же обстоит дело с художественной стороной нашего ковра?

С одной стороны, мы имеем здесь попытки эскизной разработки орнаментальных и красочных форм ковра советскими художниками, с другой стороны, имеются попытки со стороны мастеров и мастериц Востока внесения новой советской тематики в абстрактный орнаментальный узор восточного ковра. Но есть и третья сторона — это политика сторонников так называемой «принципиальной самобытности», которые строят свои теории на отживающих в советском кишлаке старых социальных отношениях, формах и содержании и которые не учитывают, следовательно, реконструкции национальной культуры и быта.

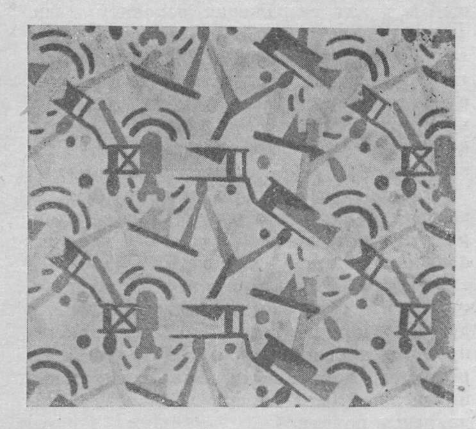
Само собой разумеется, эта точка зрения не выдерживает сейчас никакой критики. Но в то же время надо сказать, что и попытки художников эскизной разработки восточных ковров заведомо обречены на неудачу. Эти попытки, являющиеся подделкой «под стиль» и переработкой мотивов старинных восточных ковров «на новый лад», являются ложными.

Прививка новых культурных форм, новых понятий, нового быта на пути к созданию интернациональной социалистической культуры неизбежно протекает на национальной основе. «Искусство пролетарское по содержанию, национальное по форме» (Сталин). И этого ни в коем случае не следует забывать.

Показательна в этом отношении художественная продукция последних лет, работы мастериц Средней Азии, Кавказа и даже подневольных колониальных стран.

На выставках Музея революции, Музея восточных культур и Музея Ленина и др. фигурировали так называемые «портретные ковры» работы мало-азиатских, закавказских и др. мастеров. Хотя они представляют собой по существу компиляции старых традиционных форм обработки каймы с плакатным заполнением внутреннего поля ковра, они вместе с тем свидетельствуют о наличии определенных исканий в творчестве трудящихся масс Востока, связанных с процессом их экономического раскрепощения.

В нагорной Тушетии, в селении Омало, живет единственная партийка на всю область — Тина Ичараули, тушинка, не владеющая даже русским языком. Среди массы тушинских паласов, отличающихся темными тонами и геометрическим узором, паласы, вырабатываемые Тиной, представляют резкий контраст своими яркими жизнерадостными тонами и свободой трактовки изо-сюжетов, что является большим разрывом с традицией. Еще большим разрывом с традицией является ковер эриванских мастеров с портретом Ленина.



Текстильный рисунок

Нельзя, враждуя со смешанными гибридными формами («европеизмы» и пр.) огульно отметать всякие попытки новых творческих исканий, в частности, в области сюжетики, как это пытаются делать некоторые искусствоведы. Если на ряду с персидскими розетками, сквозь целину беспредметной орнаментики, в тематике появляется пейзаж, — поле с трактором или кишлак, то это можно только рассматривать, как завоевание.

Советская тематика начинает проникать не только в наше ковровое производство, но и в работу зарубежных мастеров по тканям. Оригинален в этом отношении персидский калямкар (Исфагань) со своеобразной трактовкой портрета Ленина и совершенно персидскими формами схематического пейзажа.

Из всего этого вытекает, что художественная реконструкция ковроткачества является не только экономической, но и политической задачей.

Всесоюзное совещание промкооперации по ковроделию, происходившее в октябре 1928 г. в Тифлисе, признало необходимым, на ряду с мерами кустарного кооперирования, организацию общественно-показательных красилен, прядильных фабрик и мастерских, шерстомоек, мастерских по выработке станков и пр., организацию профтехшкол, организацию выставок коврового дела в нацрайонах, издание специальной художественной и технической литературы.

Художественно-техническая реконструкция ковра, по мнению этого совещания, должна пройти через возврат к растительным краскам путем культивирования марены и других красильных растений и через научно-лабораторную постановку красильного дела на опыте старой рецептуры. Совещание указало также на то, что «копировка художниками избранных образцов ковровых изделий должна производиться точно, без всяких отступлений от оригиналов как в рисунке, так и в тонах» для ковров торгово-экспортного назначения. Последнее, конечно, не должно относиться к художественному ковровому производству в целом, так как это явилось бы тормозом художественного производства трудящихся Востока.

Женщина Востока, обучаясь в художественных ткацких школах, втягиваясь через промысловую кооперацию в русло общественного производства, несомненно, выйдет за рамки традиционных установленных форм и перешагнет через стадию компилятивных портретных ковров. В творчестве раскрепощенной художницы найдут отображение те сдвиги общественной психологии, которые породила и порождает политическая, экономическая и бытовая революция.

Пора покончить с методами исключительной консервации. Путь к орнаментальной геометризации, отмечающий развитие коврового искусства на протяжении последних десятилетий и даже веков, связан не с падением художественных дарований восточной мастерицы, а является лишь материальным отображением того процесса диференциации и дробления общественных форм, которым отмечен последний период среднеазиатской истории и конец которому положила пролетарская революция.

Л. Ремпель, В. Чепелев



Текстильный рисунок

Избавимся от монастырских последышей

В полдень в рабочем клубе собираются на очередные занятия рукодельного кружка работницы. Каждая несет свои пяльцы. В них натянуты для вышивания блузок, рубашек, накомодников, дорожек, салфеточек куски материи. Усаживаются в большом светлом зале за работу. Перебирают папку с рисунками — папка принадлежит руководительнице. Клуб своих не имеет. Рисунки сплошь дореволюционного выпуска. Вышивающие на пяльцах всякие цветочки, веточки, букеты и т. п. время от времени получают указания руководительницы.

Вышивки, увиденные мною в клубе, так живо напомнили изготовляющиеся в монастырях предметы «обильных приданых», которые заказывали в монастырях для купеческих дочек. Атмосфера особого благочиния, царившего в этом кружке, заставила поискать причин. Оказалось, руководительница кружка бывшая монашка, какими-то путями пробравшаяся в рабочий клуб и увлекшая рабочих жен-

щин своим монашеским искусством. Мещанские купеческие вкусы получили, благодаря ей, доступ в рабочий быт.

Единичен ли этот кружок? В другом клубе при знакомстве с его рукодельным кружком оказалось такое же положение с тою лишь разницей, что вместо монашки занятиями руководит «дама» из бывших. Одновременно с наблюдениями клубных рукодельных кружков пришлось взглянуть на вышивки, которыми местный ЦРК (рабочий кооператив) снабжает рабочие семьи. Все вышитые предметы одежды, а также предметы домашнего быта, коврики, салфетки, дорожки и, наконец, издание кружевной промышленности — прошвы, кружева оказались полны видениями мещанских образов и монастырской прилизанности.

Искусство вышивок, оказывается, почти не тронуто революционной жизнью, полно пошлых традиций мещанства и монастырщины. На этом участке искусства явно неблагополучно. Необходимы решительные меры.

Надо поставить вопрос о клубной работе гораздо серьезней, чем он поставлен теперь. Общественные, партийные и профсоюзные организации должны внимательно следить за этим важным участком, не допуская столь злостных искажений. Нужно позаботиться о подготовке надлежащих кадров руководителей кружков рукоделия. Художник должен дать хорошие, идеологически-выдержанные образцы для рукодельных кружков, а нашим издательствам пора подумать об издании специальных альбомов с рисунками для рукоделия.

Н. Серебренников



Мосторг Рисунок для вышивания

„Художества" художественной лаборатории

В изобразительном искусстве в данное время первое место должно быть занято производственным искусством, как искусством, наиболее доступным массам.

Перед работниками производственного искусства стоит ответственная задача — дать художественную, идеологически выдержанную продукцию, отвечающую требованиям пролетарского потребителя.

Вопросы формы и ее художественно-цветовых и тематических разрешений являются сильным орудием воздействия на массы, почему керамикам следует стоять на твердых ногах, одновременно как идеологически, так и формально.

Требования пред'являются и к такому виду производственного искусства, как керамика, но очевидно, работники в этой области, их забывая, творят вредное дело, играя наруку класовому врагу, протаскивая в массы идеологию мещанства. Последняя выставка работ керамической лаборатории Музея фарфора свидетельствует об этом.

Вот характерные ее экспонаты: пошлая фигурка «целующихся бабы и мужика», «нищий в восточном халате» и пр., причем все это технически выполнено слабо.

Очевидно, руководители лаборатории и ее работники полагают, что «нищие» и «целующиеся бабы» выражают нашу современность, идеологически «воздействуют» на рабоче-крестьянские массы, «воодушевляют» на борьбу за наше строительство, за новый быт и прочее.

Кроме перечисленных экспонатов на выставке имеются работы палеховских мастеров с их иконописной техникой живописи. Работники керамической лаборатории также, видимо, полагают, что сюжет нашей революционной современности можно трактовать и такой техникой живописи, которая существовала несколько сот лет тому назад.

Керамическая художественная лаборатория при Музее фарфора берет на себя задачи по руководству художественным оформлением продукции для всей фарфоро-фаянсовой промышленности (концерна Госстеклофарфор).

Руководителям промышленности надо подумать о том, какой организации они доверяют столь ответственное дело.

На эту «художественную» мешанину керамическая лаборатория расходует большие деньги, пользуясь дотацией промышленности, содержит 5 художников. Не мешало бы соответствующим органам обратить внимание на целесообразность такого рода «Художественной лаборатории».

Работа «Художественной лаборатории» должна быть целиком реорганизована. Должна быть поставлена научно-исследовательская работа, а не «рукодельные» занятия кустарной мастерской. Лаборатория, на ряду с работами научно-исследовательского художественного характера, должна выполнять задания промышленности. Разграничивая требования внутреннего и внешнего рынков, лаборатория должна давать ответы на них, беря под контроль всю продукцию. Ею должен быть поставлен вопрос стандарта. В своей работе лаборатория должна увязаться с соответствующими учебными заведениями и учреждениями, и в первую голову, с керамическим факультетом Вхутеина.

Группа студентов Вхутеина

11 подписей.

Смотр массовой изопродукции

Открыта передвижная выставка массовой продукции.

Выставка об'единяет 19 издательств: Госиздат, АХР, Центросоюз и др.

Выставка отчитывается за 5 лет работы издательств.

Выставка была в Центр. доме Красной армии, в клубе КОР и предполагается продвигать ее дальше по рабочим клубам.

Выставлены следующие виды продукции: портрет (политических и научных деятелей), плакат, лубок (так называемая «народная картина»), репродукции с картин (настенная картина), календарные стенки, наглядные пособия, открытки, художественные альбомы (АХР — «Художественные сокровища СССР»).

Выставка вызывает большой интерес у посетителей, в особенности у рабочего зрителя.

Рабочий зритель отмечает недостаточность плакатов и лубков на бытовые темы по борьбе с пьянством и религией, по физкультуре, а также недостаточное освещение вопросов пятилетки.

Большой интерес вызывают также наглядные пособия и этнографические картины (последние заставляют желать много лучшего, цикл Гиза — «Народы СССР» — трактует тему весьма поверхностно и в свете старого быта).

Выставка поможет издательствам, укрепив их правильные позиции, выправить недочеты, уничтожить бессистемность и нейтральность (ЗИФ — репродукции с музейных вещей — различные «праздники» и т. д.), уничтожить засилье батального жанра в лубке, воспроизводство в календарных стенках помещичьих «троек» и «собачьих свор» и т. д.

Кроме того, после выставки, надо надеяться, будет уничтожено такое никчемное многообразие издательств и издательское дело будет централизовано, что также поможет изжить недочеты в издательском деле.

А. К.

Товарищи читатели!

В предыдущий номер журнала нами была вложена анкетка для читателя («10 вопросов читателю»), на которую мы получили весьма живой отклик и массу ценных предложений по улучшению журнала. В одном из ближайших номеров мы поместим обзор этих откликов и пожеланий, с указанием, какие из пожеланий нами уже проведены в жизнь. Но мы считаем, что этого недостаточно. Как правило, все ответы на анкетные вопросы касались, главным образом, того номера журнала, к которому была приложена анкета, т. е. 4-го. Для редакции же важно слышать голос читателя и его критические замечания по каждому номеру (из номера в номер). Поэтому со следующего номера мы отводим в журнале страничку для пожеланий и критических замечаний по всем статьям, фельетонам, рисункам, клише и т. д. и по всему журналу в целом.

Присылаемые товарищами замечания будут помещаться в этой страничке.

Пишите, товарищи, о всех положительных и отрицательных сторонах журнала.

С тов. приветом.

Редакция

ФЕЛЬЕТОН

Оранжерея гениев

Оранжерейное дело — не дело Наркомпроса. Для этого существуют МКХ, НКЗем и другие, более хозяйственные и более приближенные к земле организации. Но что же поделать, когда гении не тюльпаны, и как таковые не подлежат ведению ни МКХ, ни НКЗему?!..

Гений — растение «умственное»... А потому его может вырастить только Наркомпрос... Этим вероятно и об'ясняется тот огромный рост «оранжерей», именуемых изо-школами, техникумами, курсами, изо-студиями и т. д., который произошел за последние годы в Москве и ее «окружности»...

Наркомпрос, очевидно, рассуждает так: оранжерейные цветы — внеклассовы. Гений — есть тоже «цветок» («цветок общества»). Следовательно, и гений есть внеклассовая категория. Иначе, как можно об'яснить тот факт, что в изо-школы, техникумы и т. д. попадали, главным образом, люди, почему-либо не попавшие в другие учебные заведения, т. е., прямо говоря, люди чуждых нам классов.

Но если даже стать на «оранжерейную» точку зрения Наркомпроса, то и то приходится удивляться— как можно доводить дело до того, что такие нежные растения, как гении, оставались до сих пор без опытных садоводов... Во всех этих школах, техникумах и т. д. — полнейшее отсутствие квалифицированных преподавателей, а отсюда, как следствие и бессистемность преподавания...

Завершением всей этой дряхлой системы является то, что часть «оранжерей» сдавалась до сих пор в аренду частникам, а частники, само собой разумеется, готовили «гениев» по образу и подобию своему...

Но это не все.

Наркомпрос применяет и другой, более «тепличный» метод выращивания гениев. Метод комнатный...

Речь идет о так называемом «фонде молодых дарований»...

Не говоря уже о том, что через этот фонд «воспитывались» такие «молодые дарования», как окончивший в свое время Вхутеин тов. Ваграмян, или состоящий в течение нескольких лет в обществе «4 искусства» действительным членом этого общества также окончивший вуз, художник Давидович, и что вообще этот «фонд» был в достаточной степени засорен непролетарскими элементами, поражает то, что этот комнатный, чисто буржуазный метод воспитания уцелел до наших дней.

Яркой жертвой этой «тепличной» системы явился т. Миронов, сын уральского шахтера.

Четырнадцатилетним мальчиком, обратившим на себя внимание своими талантливо сделанными рисунками, он попал под высокое покровительство Наркомпроса, получил 150-рублевую стипендию от «фонда», и... был предоставлен самому себе...

Впрочем, не самому себе, а довольно таки реакционному художнику Корину, который своей «учебой» довел мальчика до того, что к 22-летнему возрасту он научился тщательно вырисовывать каждый волосик на голове натурщицы, но совершенно оказался беспомощным в каком бы то ни было восприятии мира и художественном претворении его.

Сейчас тов. Миронов буквально выброшен из «фонда», как «не оправдавший надежд», а система осталась неприкосновенной.

Мы взяли Миронова в пример потому, что на нем, как ни на ком либо другом, можно увидеть всю гнилостность этакой вот системы воспитания. Миронова заметил не просто какой-нибудь знакомый «богатый дядюшка» (чего тоже достаточно имеется в «фонде молодых дарований»), а такие художники, как Якулов и Малявин, и такой авторитетный изо-критик, как Тугендхольд.

Все они в свое время искренно восхищались талантом малолетнего Миронова.

Но что бы они сказали сейчас, если бы увидели этого 22-летнего юношу, совершенно беспомощного в художественном отношении!

Значит, несколько лет «учебы» пропало зря, значит, несколько тысяч государственных средств пошло на ветер, значит, молодой задор Миронова вытравлен бесследно... Значит, — прямо будем говорить, — молодая жизнь его исковеркана совсем...

Но только ли одна такая жизнь, и только ли дело здесь в одном Миронове!

Сейчас, когда мы перестраиваем систему работы всех наших учреждений, предприятий и организаций, надо взяться и за перестройку системы воспитания молодого поколения. И в первую очередь систему воспитания молодежи, склонной к работе в области искусства, так как обострение классовой борьбы в стране, в связи с наступлением на капиталистические элементы, искусство превращает в такой же фронт, как и все остальные фронты.

Денис Чесунча

Изо-кружок клуба коммунальников — Плакат



Детский рисунок. Трубы на аэропланах

Какими мы хотим видеть наш город и деревню через 5 лет

(Выставка детского творчества).

Любопытнейший материал не только художественного, но и общественно-значимого порядка демонстрирует эта выставка. Она явилась результатом проведенной Главсоцвосом, через посредство редакций «Пионерская Правда» и «Искусство в школе» изобразительной анкеты о том, как ребята представляют себе осуществление пятилетки в данном районе, в данном селе, на данной фабрике. Количество откликов — свыше 1.500 — убедительнейше свидетельствует о том, что тема пятилетнего строительства является волнующей темой не только для нас, взрослых; множество рисунков не разместилось на стенах.

С полной серьезностью отнеслись юные общественники к поставленной им задаче. И если их взрослый собрат нередко при подобных обстоятельствах спешит торопливо перелистать «Прожектор», то такой творческой несамостоятельности и с'ужения своих художественных возможностей мы на данной выставке не встретим. Наоборот, дети стремятся выступить в роли четкой, планирующей силы, вполне реально и трезво решая задачи городского или сельского переустройства. И подчас это не только утопические улицы, вдоль которых летят на механических крыльях, скажем анахронично, «прохожие», но несколько суховатый, зато вполне деловой, чертеж-проект, определяющий место и школе, и клубу, и... кооперативной колбасной. Может быть для кого-либо из так называемых взрослых и будет курьезом тот факт, что ряд молодых авторов обращались в свои волисполкомы и аналогичные учреждения с настоятельным требованием печатно засвидетельствовать авторство данного проекта-рисунка, именно Ване или Коле такому-то, для нас же это, прежде всего, говорит о том чувстве ответственности, с каким подходит молодой художник к решению общественного задания.

Результаты этой работы звучат подчас поучительно для наших архитекторов и инженеров. Любопытнейше решены и скверы и взаимоотношения производств и жилищ в социалистическом городе и, что весьма многозначительно, наши юные строители, пожалуй, в упрек взрослым, не забывают угрозу войны. Правда, в одном из проектов 10-летний автор не строил ни бетонных площадок, ни башен для зенитных орудий, ни газоубежищ — он только на каждый этаж каждого дома поместил по основательной пушке. Но уже это, заключая в себе весьма выразительную сигнализацию для взрослых о крайне важных вещах, является фактом весьма показательным.

Так, ряд экспонатов настоящей выставки наглядно свидетельствует о том, что наши ребята осознают себя, как будущих организаторов жизни, а потому естественно и понятно стремление их творчества дать не только какое-либо указание или требование взрослым—«через 5 лет полы мыть электричеством и варить», например, но и выступить с какими-либо техническими, изобретательскими предложениями. Если городские ребята военизируют жилища, мечтают о сообщении с Марсом, о диковинных летательных машинах и о необыкновенных громкоговорителях, то их деревенские товарищи сосредоточены больше на тракторах и на насущных нуждах сельского хозяйства. Вопрос засухи является здесь одним из страшнейших вопросов. Вот как разрешает его юный изобретатель, давший свое предложение в панорамном виде наглядного пособия, где цифрами обозначены определенные смысловые участки: 1 — старая деревня, 2 — «мое предложение посредством сильного трактора и насоса, подавающего воду по резиновой кишке, с поднятием аэропланами кишку вверх и будут поливать поля, а сырость и воспарение земли могут вызвать тучевой дождь».

Конечно, такие меры борьбы с засухой могут показаться весьма спорными, но не это важно. Важно, что этот, пусть технически несостоятельный, проект наглядно свидетельствует, что современный детский рисунок лишен того социального «затворничества», которое наглядно демонстрировали дореволюционные ребята, многократно изображая бои с индейцами, дедов-морозов, грибки и т. п. Современный ребенок готовится продолжить дело своих отцов, готовится к действенному и творческому участию в жизни. И это черта не только центра, но и периферии. Отклики на выставке имеются и из Донбасса, и из Карелии, из Архангельска и из далекого Узбекистана — отклики единодушные, близкие по характеру мысли и представления: если сынишка иваново-вознесенского ткача дает «наш город через 5 лет», то и его юный собрат из Узбекистана рисует «Мерв до пятилетки и после». В нашей смене вырабатывается навык к коллективистическому мышлению, общественная активность и стремление не к отвлеченной, мечтательной, а к реальной, жизненной деятельности.

И в плане последней ребята стремятся разрешить не только сегодняшние, но и завтрашние трудности, с'уметь своевременно предвидеть их и найти практический выход. Вот пример: на крыше бетонного, американского типа, дома оперирует косой, бородатый, как Зевс, крестьянин; на подмогу лезет жена. В чем дело? Подпись: «лет через пять землю будут разрабатывать так, что ее станет нехватать для засева хлебом. И я думаю, что тогда крестьяне станут сеять хлеб на своих собственных крышах дома. Поляков». Пусть это звучит курьезом, но видеть в этом только курьез, значит быть слепым. Надо смотреть глубже. И тогда мы увидим, что за всем этим, может быть и забавным на поверхностный взгляд, стоят вещи величайшей серьезности. Это горячий энтузиазм и безусловная вера в наши созидательные силы, вера в грандиозные результаты нашей работы, в результаты, которые превысят наши бесконечные возможности (земли не хватит). Ни одного пессимистического или относительно нейтрального рисунка на всей выставке. Пожалуй, этим на своих выставках квалифицированные художники похвастаться не могут. Вот почему эта выставка так бодрит и заряжает. А потому было бы желательно не превращать его лишь в базу педагогических изысканий, но продвинуть бы его в виде, может быть, сокращенных выставок на места, в школы. Нельзя сомневаться в том, что он оказался бы существенным побудителем к творчеству и общественной самодеятельности.

Б. Земенков



Детский рисунок. Рожь на крыше

Выставка картин старых мастеров.

В Музее изящных искусств 18 марта открылась выставка картин старых мастеров, переданных музею Государственным Эрмитажем. Вопрос о плановом перераспределении музейных ценностей между Ленинградом и Москвой был поднят уже давно, но разрешен только теперь. Наш музей, в котором некоторые разделы старой западной живописи были недостаточно представлены, пополнил свои пробелы первоклассными произведениями старых западно-европейских мастеров.

Итальянский отдел картинной галлереи дает теперь ясное представление об основных моментах живописного стиля эпохи Возрождения, обогатившись следующими картинами: «Снятие со креста» Чума да Канельчно, прекрасная по композиции и тонкой выразительности вещь, «Мадонна» Перуджино, «Св. Людовик» Больтраффио, хранящий части острого искусства Леонардо, и, наконец, «Венера перед зеркалом» Тициана, которая по своему колористическому богатству и живописному мастерству является одним из наиболее ценных приобретений для нашего музея. «От'езд венецианского дожа на обручение с Адраиатическим морем», огромное полотно Каналетто, как в художественном, так и в бытовом отношении любопытнейший документ одного из самых блестящих моментов в истории венецианской республики. Своеобразный романтизм барочного художника Фети представлен «Давидом с головой Голиафа».

Особый интерес возбуждают картины испанской школы: «Граф Оливарез» шк. Веласкеза, иллюстрирующий строгую и сильную манеру великого испанца, «Бегство в Египет» Мурильо, одно из выдающихся произведений мастера, и сурово красочный «натюр-морт». Переда.

Фламандская живопись была также недостаточно представлена в Москве. Теперь, обладая «Вакханалией», двумя портретами и «Эскизом триумфальной арки» Рубенса, наша галлерея дает исчерпывающее представление об искусстве фламандского мастера. То же следует сказать и о втором представителе фламандской живописи, отражавшем вкусы аристократической части современного ему общества, Ван-Дейке. Прекрасный портрет Сусанны Фурман, портреты мужа и жены Стевенсов и «Сатурн, обрезающий крылья Амура» всесторонне освещают его творчество. Буржуазное течение фламандской живописи представлено сильной своим здоровым реализмом картиной Иорданса «Сатир в гостях у крестьянина». Красочный «Натюр-морт с лебедем». Снейдерса — великолепный образец декоративного, жизнерадостного искусства этого мастера с'естных лавок. «Драка» Броувера—типичное произведение редкого и тонкого живописца, картин которого до сих пор не было в нашем музее.

Пять картин Рембрандта, полученные музеем, позволяют вместе с имевшимися уже ранее в Москве произведениями мастера, достаточно ярко осветить весь творческий путь художника. Наиболее выдающимися являются «Иосиф и жена Пентефрия», изумительная по колориту и тончайшим переливам светотени вещь, и «Портрет жены брата», где высокие живописные достоинства сочетаются с глубиной психологической характеристики. Самый существенный пробел голландского отдела восполняет «Портрет сидящего мужчины» Фр. Хальса, где техника этого крупнейшего мастера эпохи расцвета голландского буржуазного искусства достигает предельного мастерства. Первоклассными произведениями представлены «маленькие» голландцы, интимные живописцы голландского буржуазного быта: Стэн «Больной старик», Питер де Хоох «Утро молодого человека» и Метсю «Семейный завтрак». Типичный пейзаж Кейпа «Корова на водопое», где солнце светит сквозь легкую дымку тумана, позволяет показать новый этап в развитии голландского пейзажа.

«Мадонна» Кранаха с тонким затейливым пейзажем на заднем плане — ценнейшее приобретение нашего небогатого немецкого отдела.

Совершенно исключительную художественную ценность представляет героический пейзаж с Геркулесом кисти Пуссена, классическая монументальная композиция. Вместе с картиной «Ринальдо и Армида» того же мастера она является существенным пополнением французского зала 17 в. То же можно сказать и про «Распятие» Ш. Лебрена. Этот властитель французского искусства эпохи Людовика IV не был до сих пор представлен в нашем музее. «Геркулес и Омфала» Буше, вещь написанная с поразительным блеском и изяществом, чрезвычайно показательна для мастера — рококо. «Очаровательный парк» Ж. Верне намечает одно из первых звений в цепи развития французского пейзажа. Наконец, классицизм, характеризуется такой капитальной вещью, как «Мадонна» Энгра.

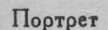
Благодаря получению столь первоклассных произведений — мы упомянули лишь главнейшие из них — Музей изящных искусств сможет развернуть перед зрителем полную картину последовательной смены стилей старой западной живописи в ее главнейших этапах.

В. Загоскина



Франс Гальс Портрет





Рембрандт Иосиф и жена Пентефрия

Письмо на тот свет

Гражданка Сиренева — художница: расписывает ласточками, цветочками и узорчиками шарфики, абажурчики, полочки и прочие вещи, уютненько украшающие квартиры наиболее деликатных наших граждан.

Мамаша Сиреневой продает изделия своей дочки и мечтает о своем супруге, вынужденном, по независящим от него обстоятельствам, покинуть красную столицу.

Хлесткин вроде художника: изготовляет от руки по заказу одного из здравов таблицы на смерть малярийного комара и прочей нечисти.

Живут все в одной квартире, где обитает и гражданин Эфде, с которым вся компания враждует по случаю дурного его характера и необыкновенной деликатности остальных.

В один прекрасный день Хлесткин неожиданно покинул свой угол и выехал. Сиренева, считавшая, и не без основания, что наш герой ей изменил, проникла в опустевшее помещение, надеясь среди сора и хлама, оставленного изменщиком, отыскать какие-нибудь доказательства его предательства. Тут-то и попался ей черновик письма, крайне важного для нас, ибо в нем раскрыты коварные замыслы от'явленных врагов нашего журнала.

Вот оно:

«В редакцию» «Резолюция и книга».

Уважаемый товарищ редактор!

С товарищеской почтительностью прошу вас принять меня в число ваших сотрудников. Пишу о всякого рода искусствах. Марксизм прошел до тонкости и могу его защищать на все сто процентов от злостных апартуни...аппор...опарту... (неразборчиво). Всяческой диалектикой владею не хуже т. Вайсфельда и прочей кампании, работающей у вас. Никаких печатных научных трудов тоже не имею, зато ненависть к АХР всосал, как говорится, с молоком матери. Но дело, товарищи, не в этом. Главное то, что я предлагаю вашему особенному вниманию совершенно оригинальный способ для быстрого и блестящего написания боевиков.

Обратите, товарищи, внимание: в № 8 «Книги и революции» ваш т. Вайсфельд хотел щелкнуть по носу АХР, но вышло это у него слабо. А почему? Потому что не знает моего секрета. Охота есть, как говорит поэт Пушкин, а понятия не имеет, прибавлю я. Так и вот я, Хлесткин, предлагаю вам приобрести авторские права на использование этого секрета при посредстве приглашения меня к вам в незаменимые сотрудники. Обязуясь в трехмесячный срок обучить моему изобретению вышеозначенного т. Вайсфельда и прочих ваших критиков, с полной гарантией за успех. Имею многочисленные письменные благодарности.

В твердой уверенности, что уважаемая редакция не использует без моего согласия моего важного изобретения, сообщаю его здесь в самых общих чертах:

Товарищ редактор, при наших грандиозных темпах время — деньги, как говорят практичные американцы, к чему же их терять, прибавлю я. К чему читать статьи, которые нужно критиковать? К чему марать драгоценную бумагу выписками из статей ахровцев, когда редакция вперед знает, что их надо ругать?

Возьмем хотя-бы атаку вашего Вайсфельда на АХР. Ну, к чему ему было для этого рыться в статьях «Искусства в массы», разве их все перечтешь, разве их все поймешь. Какие тут доказательства — крой, и больше никаких.

А то, что может получиться? Возьмет кто-нибудь, да и перечтет журнал, да сравнит его с критикой Вайсфельда. Вся махинация и откроется. Одна реклама для «Искусства в массы», больше ничего.

Нет, товарищи, так нельзя. У меня система другая — никаких чтениев, никаких выписок, никаких доказательств, крой, крой и баста! Поди-ка, голубчик АХР, опровергни, докажи. Посудите сами: если статья для редакции приятна, с ней нам, критикам, и делать нечего, но если уж автор не пришелся вам по вкусу, да еще ахровец, какой-нибудь там Щекотов и пр. т. п., тут уж попался... Наш удар. Крой, крой, крой.

Вот, уважаемый товарищ редактор, и весь мой секрет.

По статье т. Вайсфельда вижу, что вы не оставите без внимания и рассмотрите мое скромное предложение.

С товарищеским приветом Хлесткин.

Как диалектика-то развивается. Смотрите, пожалуйста, т. Вайсфельд кроет «Искусство в массы» за правый апартун...опорту... (неразборчиво), а т. Масленикова в газете «Рабочий и искусство» бьет за левые перегибчики. Вот тут и вертись. Ловко. Зажали. Не хотел бы я быть на месте АХР. Извиняюсь. Хлесткин.

— Ха, ха, ха, — рассмеялась Сиренева, — маман, маман, а Хлесткин-то, Хлесткин, оказывается, марксист.

— Я всегда говорила, что этот молодой человек далеко пойдет, — отозвалась мамаша, но тут внезапно, как снег на голову, нагрянул Эфде, вырвал письмо из рук Сиреневой, сбил с ног мамашу и был таков.

Приписка т. Дэка: письмом на тот свет я назвал свой очерк потому, что Хлесткин адресовался в редакцию «Книги и революции», а журнал этот, как я слышал, уже прекратил свое хилое существование. С Хлестаковым я познакомил вас потому, что многие худо-критики, оказывается, уже идут по стопам этого героя.

Не думаем, чтобы наш писатель остался к этому равнодушным.

Сочинил и написал Дэка.

ДОРЕ-КАРИКАТУРИСТ

Когда произносится фамилия французского художника Гюстава Доре в памяти нашей прежде всего возникает облик неимоверно плодовитого рисовальщика-иллюстратора, пользовавшегося всемирной славой в третьей четверти прошлого столетия и наложившего свою печать на все книжное искусство того времени.

Количество иллюстраций, исполненных Доре к сочинениям Данте, Рабле, Сервантеса, Мильтона, Бальзака и др. и требовавших для своего воспроизведения целой армии искусных граверов по дереву во главе со знаменитым Панемакером, действительно, колоссально и не имеет себе равных в истории книжной иллюстрации.

Однако, головокружительный успех Доре оказался недолговечным, и большинство его иллюстраций — часть их была переиздана и в России, — несмотря на неисчерпаемое богатство выдумки и фантазии, на легкость композиции и ширину замыслов, теперь забыто и почти не трогает современного зрителя. Вина этому — слишком внешняя декоративность рисунков Доре, малая их проникновенность в самую суть иллюстрированного сочинения и известная манерность, все сильнее выступавшая в позднейших работах художника, создаваемых обычно наспех и слишком поверхностно.

Живыми и неувядаемыми в его художественном наследии остались главным образом лишь ранние иллюстрации начала пятидесятых годов, как, напр., к «Озерным сказкам» Бальзака, которые до сих пор, справедливо, считаются одним из шедевров иллюстрационного искусства.

Громкая слава иллюстратора несправедливо затмила карикатуриста в Гюставе Доре. Между тем, как именно на этом поприще он самоучкой начал свою художественную карьеру в парижских сатирических журналах и впоследствии часто возвращался к подобным темам.

Среди сатирических рисунков Доре имеется серия карикатур на депутатов французского парламента, мало известная теперешнему поколению.

Лейпцигское издательство Пауля Лист выпустило эти забытые шаржи новым изданием.

Шаржи эти заслуживают большого внимания.

За полстолетие, истекшее со времени исполнения рисунков пером Доре, внешний облик французских парламентариев изменился, разумеется, сильно, костюмы их и прически подвергались значительной эволюции последовательных мод, но в корне сущность заправских говорунов буржуазных депутатских палат, разновидность их типов остались прежними. Бичующий росчерк рисовальщика поэтому и в исторической перспективе не потерял своей остроты и злободневности.


Доре Карикатура

Много настоящего юмора Доре развернул в тех рисунках, где между словами оратора и его внешним видом невольно получается смешной эффект. Так, например, полуслепой депутат в темных очках говорит о своем «ясном взгляде на вещи», оратор с апоплектически красным лицом все время «бледнеет от ужаса», горбатый же подчеркивает свою «любовь к прямоте» и т. д.

Парламентские шаржи Гюстава Доре приводят на память аналогичные карикатуры Домье из палаты депутатов эпохи Луи-Филиппа, и данное сопоставление не говорит в пользу первого. Конечно, Доре не доставало того трагического пафоса, той монументальной трактовки сюжета, которые у гениального Домье проявлялись даже в карикатурном наброске и придают этому такую значимость во всей новейшей сатирической графике. Но все же и Доре в границах своего таланта продолжал линию своего великого современника и прибавлял кой-какие штрихи к характеристике буржуазного парламента в разрезе карикатурного шаржа.

П. Э.


Доре Карикатура

Художественная жизнь СССР

МОСКВА

Главискусством с 1 июня по 15 июля в круглом павильоне Парка культуры и отдыха организуется выставка современного искусства. К участию на выставке будут приглашены все художественные общества.

На выставке будут представлены живопись, скульптура, графика и полиграфия.

Общество художников «Бытие» постановлением общего собрания переименовано в ОССО (О-во советских станковистов-оформителей). Общество будет разбито на секторы. Сформированы пока: живописно-графический и клубно-оформительный. Сектор изо-рабкорства и самодеятельного искусства начнет работать в ближайшее время.

Весной этого года АХР организует ряд выставок. В ближайшее время предполагается открыть посмертную выставку художника Степана Карпова.

Летом по Волге и Каме отправится передвижная баржа-выставка. Помимо этого АХР организует несколько выставок картин своих членов в крупнейших рабочих клубах.

На II Всесоюзной изо-конференции работников искусств избрано новое ЦБ секции изо, в составе: Вязьменского (председателя), Козловой, Белашева, Мещерякова, Меллера, Матарасова, Пчельниковой, Почтенного, Старкова (секретаря), Сафонова, Тавасиева, Федоровского и Ткаченко. Кандидаты: Запоржин, Машкова, Гюрджан, Загоскин, Бондарович и Гавриленко.

В целях общественного перевоспитания художников, привлечения их внимания к изображению нового быта в деревне, а также планового получения художественной продукции, наши издательства организуют посылку художников в колхозные центры.

В мае в Ленинграде в гос. Эрмитаже проведена выставка картин художника Соколова-Скаля «Даешь Крым».

В недалеком будущем выставка будет переброшена в Москву.

20 мая был организован общественно-политический просмотр экспонатов к II выставке ОМАХР, на тему «КИМ и молодежь в соцстроительстве».

ПРАЗДНОВАНИЕ 25-ЛЕТИЯ РЕВОЛЮЦИИ 1905 г.

К исполняющемуся в этом году 25-летию революции будет организована выставка художественных произведений, отражающих 1905 год.

Художественными обществами будут выделены специальные бригады для показательного оформления к юбилею нескольких крупнейших московских клубов.

В районе Красной Пресни намечена закладка монумента в память 1905 г.

ЛЕНИНГРАД

6-го марта состоялся выпуск окончивших Вхутеин, по всем его факультетам. Выпущено свыше 100 человек.

Государственный русский музей приступил к организации посмертной выставки произведений народного художника А. Я. Головина.

СВЕРДЛОВСК

В мае открывается выставка работ уральских художников-профессионалов, изокружковцев и самоучек.

АРТЕМОВСК

Второго марта в Лисичанском дворце культуры открылась передвижная художественная выставка АХЧУ.

В первый же день выставку посетило 1.000 человек. На выставке, как это ни странно, не представлены работы молодых художников.

Нужно сказать, что тематика выставленных картин далеко не удовлетворяет рабочего зрителя. Только одна картина художника Симонова «Утро в Донбассе» оставляет хорошее впечатление.

РЯЗАНЬ

Недавно закрывшаяся выставка картин художника Киселева-Камского за полмесяца пропустила 39.587 человек.

АЛМА-АТА

В апреле в Айнабулаке заложен памятник В. И. Ленину.

СИМФЕРОПОЛЬ

26-го марта в клубе Рабис открылась 1-я Всекрымская конференция художников. На заседания приглашены, с правом совещательного голоса, все художники Симферополя, все кружковцы и самоучки, а также все интересующиеся вопросами изоискусства. Основные вопросы повестки конференции художников — об'единение художников Крыма и изо-соревнование.

ВЫЗОВ ХУДОЖНИКАМ.

Художник А. Глаголев в газете «Красный Крым» опубликовал вызов:

«Беру на себя обязательство выполнить, по указанию Крымосоавиахима, для всекрымской юбилейной изо-выставки художественный портрет (в соответствующем оформлении) стрелка-женщины, которая займет рекордное место на тройных стрелковых соревнованиях трудящихся женщин Крыма.

Вызываю выполнить для выставки: худ. Ялты — Судковскую-Легранж (портрет лучшего ударника Севморзавода по указанию крымотдела металлистов); худ. Ялты — Левитан (лучшего краснофлотца или летчика по указанию Пуморсил Черного моря) и худ. Ялты — Шульц (лучшую колхозницу-татарку по указанию Ялтинского РайЗО и Колхозполеводсоюза).

Выставка в Перми

В Пермском клубе ученых организована своеобразная товарищеская (закрытая) выставка работ по изобразительному искусству. 13 участников выставки, профессора и преподаватели Пермского Гос. Университета, в своей товарищеской среде демонстрируют занятия искусством, продиктованные научной работой. В своеобразные формы выливается изобразительное искусство на службе у деятелей науки.

Из всех участников только один — художник, со специальной подготовкой, преподаватель изо-искусств педфака А. Н. Зеленин. Однако, и выставленная им большая серия работ по живописи, жанровые и пейзажные этюды со времени академических его занятий, заканчивается работами по его преподавательской специальности, имеющими педагогический интерес (образцы собственного изготовления цветных мелков, акварелей, карандашей, кистей и пр., образцы использования бросовых материалов для худож. занятий с детьми и т. д.). Другие выставленные работы — образец использования изо-искусства научными работниками по своей специальности. Сугубо графично искусство у тех научных работников, которые ведут в лабораториях аналитические исследования микробиологического, физиологического и т. п. порядка (проф. Беклемышев, В. Н., проф. Шванвич, Б. Н., работающий над крыльями бабочек; Данини, Е. С., Румянцев, Н. Н. — таблицы исследований мозга; Четыркина, И. А. и др.). Наоборот, в большей мере живописны работы научных работников, естественников преимущественно, в исследованиях обращающихся к природе (проф. Гендель, А. Г., ботаник, исследователь Карского моря, этюды которого и демонстрируются; проф. Баранов, В. И., ботаник, живым образом запечатляющий в своих этюдах «ботанические» пейзажи в их характерной выразительности; Кондаков, В. А., неограф, в широких акварельных панорамах которого развернуты типичные географические ландшафты, и др.). После выставки предполагается организовать в клубе ученых изо-кружок.

Радищевский музей (Саратов)

Учитывая художественно-классовое воспитание трудящихся, художественный отдел музея им. Радищева (Саратов) включает в культурно-просветительную работу метод мобилизации средств и сил пролетарской общественности.

В настоящее время в работу музея вовлечены кадры художников живописцев.

Для большего приближения коллекций музея к массам проводится реорганизация экспозиций памятников искусства по темам.

Художественным отделом музея устраиваются также временные выставки по отдельным темам, как, например, «От старой рукописи до советской книги, плакат «Гравюра XVI—XVIII веков».

В связи с выставками сотрудниками художественного отдела музея на производстве читаются лекции и устраиваются собеседования.

За отчетный год радищевский музей пропустил 690 экскурсий. Общая посещаемость музея за год — 23.675 человек.

Советское искусство за рубежом

Венское издательство Антон Шроль и К° приступило к выпуску серии монографий под общим названием «Новое Мировое Строительство».

Парижский журнал «Быблис», посвященный искусству книги, в своем зимнем выпуске за 1929 г. поместил статью К. С. Тихоновой-Кравченко «Советская гравюра на дереве», дающую критический обзор творчества советских граверов, работающих в данной области. Статью сопровождают снимки с гравюр покойного Н. Бриммера, В. Войнова, П. Павлинова, К. Падалицына, Н. Пискарева, Остроумовой-Лебедевой, В. Фаворского и С. Юдовина.

Судебное дело Георга Гросс и его издателя Вилянда Герцфельда за «оскорбление церкви» по поводу рисунка, изобразившего распятого Христа в противогазовой маске и солдатских сапогах, вступило в новую стадию. При первом разбирательстве Гросс был присужден к штрафу, но высший суд кассировал это решение, после чего прокурор перенес дело в последнюю судебную инстанцию, которая отменила предыдущее решение. Теперь предстоит новое разбирательство пресловутого дела Гросса.

Художественная жизнь на Западе

ФРАНЦИЯ

В текущем сезоне при Люксембургском музее будут устроены три посмертные выставки: Камиля Писсаро, скончавшегося недавно скульптора Бурделя и Клода Монэ.

Общество друзей музея гор. Альби, места рождения художника Тулуз-Лотрека, готовится устроить в Париже большую выставку, на которой будет представлено все творчество художника.

Скончался французский пейзажист Рене Менар, в конце прошлого века пользовавшийся значительным успехом. Рене Менар составлял одну группу с Люсьеном Симон, Шарлом Котте, Аман-Жаном и др., которые в свое время стали во главе нового «Салона национального общества», созданного в противовес давнишнему академическому салону в Париже.

ГЕРМАНИЯ

Исключительный интерес к новейшему французскому искусству в немецких художественных кругах отмечен устройством в Берлине двух персональных выставок современных французских мастеров. По случаю исполнившегося пятидесятилетия Анри Матисса большая его выставка открылась в галлерее Тангаузер, где собрано около 300 произведений художника всех его эпох, но преимущественно последнего его десятилетия.

Кроме картин и рисунков имеется десятка два мелких скульптур Матисса, отлитых в бронзе, и значительное количество его литографий и офортов. По отзывам немецкой критики, выставка показывает зрелое мастерство художника.

Вторая выставка в галлерее Флехтгейма посвящена творчеству скончавшегося в 1927 г. в Париже живописца Жуана Грис (род. в 1887 г.), испанца по происхождению, но как Пикассо полностью вошедшего в французское искусство. Грис известен преимущественно своими натюр-мортами, отличающимися всегда своеобразной декоративностью.

Изданный в Берлинском издательстве Пауля Франке писателем Г. Освальдом альбом рисунков покойного Генриха Цилле под заглавием: «Цилле-Бух», пользуется успехом. В короткое время альбом разошелся в количестве 200.000 экз.

ИТАЛИЯ

На очередной международной художественной выставке в Венеции в 1931 г., будут распределены двадцать премий на общую сумму в 300.000 лир (около 20.000 руб.) за лучшие произведения на определенные темы, отчасти фашистского характера. Так, например, г. Венеция жертвует 25.000 лир за лучшее олицетворение идеи материнства в живописи или скульптуре, итальянское министерство просвещения — 50.000 лир за статую, выражающую физическую и духовную мощь латинской расы. Имеется премия в 20.000 лир за произведение, посвященное поэзии труда, и 50.000 лир за композицию, связанную... с возникновением фашизма.

ШВЕЙЦАРИЯ

В нынешнем году Швейцария празднует двухсотлетие рождения Саломона Гесснер (1730—1788). Богатое художественное наследие швейцарского поэта-художника, особенно его книжные иллюстрации, принадлежат к очень характерным явлениям искусства 18 в., когда уже определился переход стиля рококо к вновь нарождающему классицизму.

По случаю юбилея цюрихское издательство Орел-Фюссли издало обстоятельную монографию Саломона Гесснера, составленную П. Леманом-Ван Эльк. Книга украшена 50 репродукциями с произведений Гесснера и к ней приложены полные списки его литературных, живописных и графических работ.

АВСТРИЯ

Из новинок австрийского книжного рынка обращают на себя внимание две художественные монографии, посвященные выдающимся живописцам австрийского происхождения. Государственная типография (Штатсдруккерей) в Вене выпустила иллюстрированную книгу о Карле Шиндлер (1821—1842), безвременно скончавшемся на 21 году жизни, но успевшем оставить ряд мастерски исполненных акварелей и рисунков из военного быта и на жанровые темы. Текст монографии написан директором «Австрийской Галлереи» в Вене Францем М. Габердитцль в сотрудничестве с Генрихом Шварц.

ПИСЬМА в РЕДАКЦИЮ

По нашим филиалам

Выставка в Козлове

В мае козловский филиал АХР открывает вторую окружную выставку. Бюро филиала в свое время обратилось через местную газету и путем индивидуальной переписки ко всем художникам и самоучкам округа с призывом принять участие в выставке. С мест поступают интересные работы, вполне отвечающие тематическому заданию.

Выставка должна отобразить пятилетку. Намечены отделы: 1) революционно-бытовой жанр, 2) промышленное (прикладное) искусство и 3) природа местного края.

Сейчас в самом Козлове насчитывается больше пятнадцати художников, входящих в АХР. Работа филиала до последнего времени протекала вне связи с культурно-просветительными организациями и без материальной помощи с их стороны. Окрпрофбюро, Окрно и Окротдел союза Рабис еще в прошлом году обещали дать комнату для работы, но до сих пор ахровцы не имеют своего пристанища. Осенью прошлого года была сорвана попытка организовать выставку АХР, так как ахровцы безуспешно хлопотали о помещении, где бы они могли расположиться со своей продукцией. Лишь теперь с трудом удалось отвоевать зал для второй окружной выставки.

Между членами филиала распределены темы цикла докладов по истории искусства. Несколько таких докладов уже проработано на собраниях филиала. При одном из местных клубов ахровцы организовали показательный изо-кружок и руководят им. Ахровцы принимают живейшее участие в оформлении демонстраций, обслуживают музей, сотрудничают в местной газете и т. д. Тем более странно, что филиалу приходится работать при каменном равнодушии со стороны Окрно и культотдела Окрпрофбюро.

После мая козловские ахровцы предполагают поменяться выставками с тамбовским филиалом. На этот счет уже имеется согласованность.

Ф. Лисютин

О Выставке КИМ

ОМАХР заключил договор по международному революционному соревнованию с антифашистской лигой молодежи в Германии. В развитие этого договора ОМАХР организует в мае выставку, посвященную КИМ.

ОМАХР призывает не только своих членов, но и всех молодых художников (организованных и одиночек, обученных и самоучек) принять в выставке участие.

Мы должны отразить восстания пролетариата в Гамбурге, Вене, в Болгарии, в Берлине, в Китае, Индии, Мароко...

Создать галлерею портретов людей, погибших в борьбе, но живых для революции — Энгельса, Люксембург, Ботвина, Либкнехта, Гольдштейна, Липшиц и др. Дать их не только в портрете, но и показать в захватывающих моментах их революционной работы. Показать средневековые и электрифицированные пытки, широко применяемые буржуазией, комедии буржуазного суда. Уборку крестьянами мопровской полоски в СССР и т. д. Показать повседневную, полную героизма, работу молодежи, связанную с распространением листовок, печатанием их в типографиях, с проведением нелегальных собраний, антимилитаристических и антифашистских демонстрации, и т. д.. Выявить (всеми возможными для нас средствами) лицо Христомола, социал-демократических и фашистских молодежных организаций. Показать плоды капиталистической рационализации, ударяющей по рабочей молодежи, Комсомол в СССР, детское революционное движение и т. д. и т. д. Такова задача выставки.

Товарищи, желающие участвовать на выставке, свяжитесь с выставкомом для получения указателя тем и необходимой литературы.

Готовые вещи — композиции, эскизы к композициям, плакаты, лубки и т. д. можно посылать непосредственно по адресу: Москва, Волхонка 8, выставкому ОМАХР. (тел. 1-16-03).

Идеологически и одновременно художественно-ценные работы будут печататься на открытках и отсылаться за границу.

Выставка будет организована в рабочем районе.

А. Кириако



Филиппченко — Подача рыбы к холодильнику



Требуем закрытия выставки о-ва Куинджи!

Считая, что в период величайшего напряжения сил пролетариата в борьбе с частно-капиталистическими элементами города и деревни, в период, когда все силы должны быть брошены на фронт социалистического строительства, основными задачами изо-фронта должны быть задачи обслуживания идеологических запросов и политических задач рабочего класса.

Считая, что задачи художественного оформления коллективного и индивидуального быта трудящихся (архитектура, скульптура, живопись, керамика, текстиль, обработка дерева и металла) стоят перед художниками, как неотложные, актуальные задачи, и что только глубокое содержание, облаченное в органически вызванную им художественно совершенную форму, является признаком истинного современного произведения изобразительного искусства, мы, молодые художники, выпуска Ленинградского Вхутеина 1930 года (архитектора, скульптора, полиграфы и живописцы) в числе 103 человек протестуем против вылазки мелкобуржуазной, мещанской идеологии, выразившейся в лице происходящей в залах Вхутеина выставки О-ва им. Куинджи.

Все эти «Опавшие листья», сказки с фавнами и русалками, златоглавые церкви «Спаса на сенях» несут в себе удушливый запах мещанства, тянущего назад поступательный ход советского искусства.

Мы настойчиво требуем закрытия выставки «Куинджи!»

Художники выпуска Вхутеина 1930 года (103 человека)

Нужен массовый журнал по изо-искусству!

Журнал «Искусство в массы», являясь единственным журналом по изобразительному искусству у нас в Союзе, рассчитан, главным образом, на художественно грамотного читателя: художника-специалиста, советскую интеллигенцию и учащуюся молодежь. Массовому читателю по своей установке и по материалу он недоступен. Между тем в настоящее время интерес масс к искусству и, в частности, к искусству изобразительному, сильно возрос. Союз покрывается сетью изо-кружков, разрастается художкоровское движение, увеличивается число художников-самоучек, что выдвигает на очередь вопрос о массовом журнале. Нам нужен массовый журнал по изобразительному искусству, который бы руководил воспитанием и работой начинающих художников. Последние до настоящего времени, по большей части, предоставлены исключительно самим себе. Особая потребность в журнале ощущается в провинции. Жители города имеют возможность посещать выставки. музеи, заседания художественных обществ, специальные лекции, беседы, — всего этого в провинции нет.

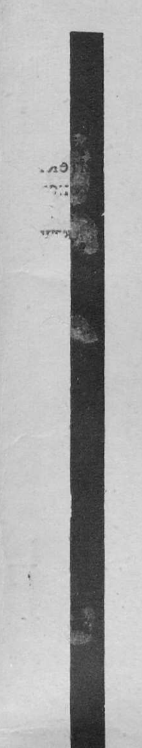
Инициативу организации массового журнала должен взять на себя АХР. Будем надеяться, что при поддержке партийных, профессиональных и общественных организаций ему удастся осуществить это нужное и общественно-важное дело.

С. Антонов

Издатель — АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ

ЕДИНЫЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ИНСТИТУТ ПРОЛЕТАРСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

(И. Н. П. И.)



Реконструкция втузов и вузов и, в частности, реконструкция художественных вязов Москвы и Ленинграда (Вхутеинов), в корне меняет систему и структуру высшего художественно-индустриального и художественно-идеологического образования, в основном сводящуюся, при новой установке, к следующему:

1) Индустриально-художественные факультеты обоих Вхутеинов или вливаются в соответствующие индустриальные и строительные втузы на правах самостоятельных факультетов, или вырастают в самостоятельные отрасленные художественно-индустриальные втузы.

2) Факультеты: живописный и скульптурный обоих Вхутеинов ликвидированы и вместо них, постановлением правительства, организуется в РСФСР в г. Ленинграде, по типу Комвуза, единый культурно-идеологический институт пролетарского изобразительного искусства (ИНПИ), со следующими факультетами и целевыми установками:

Факультет монументальной живописи с отделениями: строительно-монументальной живописи и массовой бытовой живописи.

Факультет монументальной скульптуры с отделениями: строительно-монументальной скульптуры и массовой бытовой скульптуры.

Целевая установка отделений: строительной монументальной живописи и скульптуры — готовить кадыр художников-проектировщиков монументальной цветовой окраски — росписи и скульптурной обработки архитектуры и социалистических городов.

Целевая установка отделений: массовой бытовой живописи и скульптуры — готовить кадры художников-живописцев и скульпторов-композиторов агитационной скульптуры и картин, расчитанных на массовое изготовление их и вполне доступных по своей стоимости для массового потребителя.

Факультет декоративно-конструкторский с отделениями: театра и массовых зрелищ и массового оформления

Первое отделение готовит кадры художников-декораторов-конструкторов для профессионального и рабочего театров, оформления улиц, площадей, колонн демонстрантов в дни красного календаря и массовых празднеств.

Второе отделение готовит кадры художников-декораторов-конструкторов для оформления промышленной рекламы, выставок, садов и парков культуры и т. п.

Факультет клубно-педагогический с отделениями: художественно-педагогическим и клубно-инструкторским.

Первое готовит художников-педагогов для всех типов учебных заведений.

Второе готовит художников-полит изо-инструкторов для руководства массовым самодеятельным искусством на заводе, фабрике, в клубах и цехах, в изо-кружках и по оформлению соцсоревнования, промфинплана, политических и антирелигиозных кампаний, дней красного календаря и т. п.

Исходя из задач, поставленных партией и правительством перед ИНПИ, этот новый художественный вуз предназначен готовить кадры пролетарских художников-мастеров и идеологов-марксистов-ленинцев, коммунистически воспитанных для революционной борьбы и культурного строительства на определенных участках нашей социалистической стройки: в клубах, избах-читальнях, домах культуры, домах крестьянина, дворцах труда, парках культуры и отдыха, школах, театрах, на заводах, фабриках, колхозах, совхозах, домах-коммунах и т. д.

Организацией данного художественного вуза партия и правительство раз и навсегда покончили с отрывом высшей художественной школы от жизни, т. е. с бессистемной подготовкой кадров художников «вообще», художников, не способных занять определенное рабочее место в том или ином участке социалистической культуры стройки и твердо, по-большевистки проводить линию партии на фронте культурной революции в городе и деревне.

Твердая об'ективно-научная методическая установка кладется в основу учебно-производственной деятельности ИНПИ и тем самым об'является жестокая борьба с индивидуализмом, направленчеством и эстетством, имевшими место в старой высшей художественной школе и совершенно нетерпимых в новом пролетарском художественном вузе.

Новый художественный вуз ИНПИ должен органически увязываться и находиться в непосредственном ведении соответствующих гос. или хоз. органов, т. к. только при этом условии данные гос. или хоз. органы смогут фактически осуществить свое руководство и наблюдение за качеством и количеством подготовляемых кадров и целесообразно планово распределить оканчивающих данный вуз.

Классовый подбор молодняка в новый вуз должен стать первейшей обязанностью партии, комсомола и рабочих профсоюзов в предстоящий учебный прием. Целевые установки и условия приемных испытаний, назначенных с 3 по 15 августа в помещении ИНПИ: Ленинград, В. О. Университетская наб., 17, будут на-днях разосланы по СССР.



Директор МАСЛОВ.

Главлит № А 70270. «Мосполиграф» 13 типо-цинк. «Мысль Печатника», Петровка, 17. Зак. № 1483. Тир. 10.000 экз.

ЦЕНА 30 КОП.



Москва, Цветной бульвар, 25.